

**MEDIEN
DER PRÄSENZ:
MUSEUM, BILDUNG UND
WISSENSCHAFT IM
19. JAHRHUNDERT**

Mediologie

Band 3

Eine Schriftenreihe des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Wilhelm Voßkamp

MEDIEN DER PRÄSENZ: MUSEUM, BILDUNG UND WISSENSCHAFT IM 19. JAHRHUNDERT

**Herausgegeben von
Jürgen Fohrmann
Andrea Schütte
Wilhelm Voßkamp**

DuMont

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Erste Auflage 2001

© 2001 für die deutsche Ausgabe: DuMont Buchverlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis & Consorten

Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck und Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany

ISBN 3-7701-5871-7

INHALTSVERZEICHNIS

1. Jürgen Fohrmann	
Medien der Präsenz – Einleitung	7
2. Hendrik Birus	
Der Entzug des Hier und Jetzt. Goethes »Ueber Kunst und Alterthum« an der Schwelle zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks	11
3. Wolfgang Braungart	
Das letzte Bild: Zu Stifters »Nachkommenschaften«	26
4. Nils Reschke	
»Die Wirklichkeit als Bild«. Lebende Bilder in Goethes »Wahlverwandtschaften«	42
5. Gerhard Plumpe	
Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium	70
6. Matthias Bickenbach	
Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon	87
7. Gudrun Gersmann	
Welt in Wachs: Das Pariser Musée Grévin. Ein Wachsfigurenkabinett des späten 19. Jahrhunderts	129
8. Oliver Grau	
Das Sedanpanorama. Einübung soldatischen Gehorsams im Staatsbild durch Präsenz	143
9. Andrea Schütte	
Bilder/Schreiben im Historismus Jacob Burckhardts	170
10. Sabine M. Schneider	
Utopie Bild. Formen der Ikonisierung in der Kunstliteratur um 1900	184
Autorenverzeichnis	209
Bildnachweise	211

Jürgen Fohrmann

MEDIEN DER PRÄSENZ – EINLEITUNG

Hintergrund für die Überlegungen dieses Bandes ist, im- oder explizit, die intellektuelle Diskussion um 1830. Sie verstärkt und propagiert ein seit dem 18. Jahrhundert beobachtbares Kommunikationsideal, das, sehr verkürzt, im Rahmen der Jungen Bewegung dann Abwechslung, rasantes Tempo, das Transitorische, stete Zirkulation favorisiert und nach und nach hierfür Medien erfindet bzw. weiterentwickelt (und ihrerseits von ihnen bedingt wird), die diese Zirkulation zu optimieren erlauben (von den neuen Drucktechniken, den Bildreproduktionsverfahren, den Dio- und Panoramen bis schließlich zur Fotografie). Auf der Formebene treibt diese mediale Entwicklung im Zusammenhang mit solchem Imperativ zum ›Umlauf‹ kurze, schnelle Genres hervor (etwa in der Zeitung all die kleinen Formen des Feuilletons, die Charakterbilder, die Aperçus, später der Essay usw.).

Dieses Konzept von Zirkulation wird im 19. Jahrhundert aber – paradoxerweise ebenfalls auf der Grundlage von Massenmedialität – nicht nur befördert, sondern auch einer harschen und nachhaltigen Kritik unterzogen, die stets mit den Prädizierungen operiert, Zirkulation sei delirierende Rede, ›charakterloser Umlauf, damit Entkörperung, egoistisches Kritikastertum, Parteienstreit, später ›Sozialdemokratie‹, und die als Einübung in den Gestus verstanden werden kann, der in der Weimarer Republik dann den diffamierenden Diskurs von der ›Schwatzbude Demokratie‹, vom endlosen Umlauf der Meinungen in der parlamentarischen Demokratie, lenkt. Die Spannung zwischen Zirkulation und ihrer aus der Kritik erwachsenden Gegenkonzepte, denen als *Medien der Präsenz* im vorliegenden Band besonders nachgegangen wird, zeichnet die beiden großen diskursiven Strategien, die das 19. Jahrhundert durchgängig prägen, aus.

Folgt man dem Gegenkonzept, so soll der Beliebigkeit ›zirkulierender Meinungen‹ dadurch zu entkommen sein, dass das Flüchtige angehalten und Sequenzen isoliert werden, die nun nicht mehr dadurch zu relativieren sind, dass sie einen nur ersetzbaren Ort in der Diegese, in der Kette aller Beiläufigkeiten finden. ›Anhalten‹ in solchem Sinne ist im 19. Jahrhundert in besonderer Weise mit dem ›Bild‹ verbunden und lässt sich daher als Vorgang der *Ikonisierung* fassen. In der Ikonisierung von Zusammenhängen vollzieht sich eine Verdichtung, deren Kennzeichen unhintergehbare *Prägnanz* zu sein scheint.

Der Beitrag von Hendrik Birus geht – die Goethesche Kunstdoktrin um 1800 als die eine Seite des Zeitstrahls, die ›Theologie des Authentischen‹, die bei

Adorno unter anderem zu beobachten ist, als dessen andere Seite markierend – von diesem Wunsch nach Prägnanz aus, der sich als Hoffnung auf die Unmittelbarkeit *anschaulicher Vergegenwärtigung* semantisiert. Bei Goethe ist dies allerdings nur die eine Seite der Medaille; ihre andere besteht aus jener Notwendigkeit zur Ekphrasis, dem Wechseltausch und der Zeitlichkeit prinzipiell gleichwertiger Augenblicke, die immer dann gegeben ist, wenn das vermeintlich *Epiphanische* in die Nachträglichkeit des Diskurses überführt wird und sich zugleich durch andere ›Gebilde‹, fremde Formen anregen lässt.

Die epiphanische Wahrnehmung des Bildes hat zur Grundlage ein Herausgehobensein (es ist erhoben, erhaben), das als eine Art ›Sprung‹ aus der Narration, aus dem Syntagma betrachtet werden kann, die immer einen *Inszenierungsvorgang* voraussetzt. Auf diese Weise wird das Bild zum *Monument*, zum gefrorenen Augenblick, zum Denk-Mal. In der Kunst, um die es in den beiden Beiträgen von Wolfgang Braungart und Nils Reschke geht, hat diese Inszenierung sich dann selbst exponiert, um aus der dargebotenen Stillstellung von Zeit ein poetologisches Programm abzuleiten. Dies kann einmal geschehen durch den in Szene gesetzten Wiedereintritt eines Mediums in ein anderes (oder auch nur durch seine Thematisierung), die die Funktion einer Verlangsamung übernehmen. Die Literatur, die bei Stifter von den bildenden Künsten erzählt, nutzt das Malen, um (Natur-)Denkmäler zu ›stiften‹, das zu versammeln, was genealogische Nachkommenschaft immer schon gesammelt hatte, was aber nun verloren zu gehen scheint. Die *Musealisierung*, die hiermit angedeutet und auch in all ihrer Fragilität entfaltet wird, konterkariert die zirkulierende Bewegung der sich formierenden Moderne mit entschiedener Ungeselligkeit und kompensiert sie durch das Gespräch mit den Toten. Als Inszenierung ist sie immer schon – wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* – ein ›lebendes Bild‹, wie denn auch in diesem Roman ›lebende Bilder‹ einen so prominenten Raum einnehmen. Die Wirklichkeit wird von hier an – man kann wohl mit Recht sagen: als Grundprämisse des gesamten Ästhetizismus – aufs Gemälde berechnet, um immer wieder erneuerte Lektürebemühungen zu erzwingen, die aber nicht in die Flüchtigkeit des zirkulierenden Diskurses einmünden dürfen.

Dass dies gelingen könne, daraus speist sich ein zentrales Phantasma des 19. Jahrhunderts. Stets ist es mit dem Versuch verbunden, das Bild als Ausdruck einer geistig bewegten Innerlichkeit, gleichsam *pneumatisch*, zu verstehen und dieses Bild dadurch zu idealisieren, dass es in eine ideale, sinnhafte *Konfiguration* gebracht wird. In ihr treten die Bilder aus der sie relativierenden Sukzession heraus, um als repetierter Ausdruck des Bedeutenden gleichsam paradigmatisch übereinander gelegt zu werden. Im heroischen Diskurs ist dies besonders signifi-

kant, und vielleicht ist Napoleon der erste Maschinenmeister solcher Bilderschichtungen, die er als ›augenscheinliche‹ Legitimation seiner Herrschaft, als Ausweis erworbener und angehäufter Souveränität zu nutzen, zu instrumentalisieren versucht.

Die sich entwickelnden *Reproduktionstechniken* begleitet aus diesen Gründen ein Diskurs, der – zwischen Bejahung und Verneinung – stets ihre Funktion für Profanisierung/Zirkulation oder aber für Sichtbarmachung eines inneren Eigentlichen, eines durch plane Mimesis nicht Dokumentierbaren, diskutiert. Vom Holzdruck über die Lithographie und dann besonders am Beispiel der Fotografie werden hier ›Eigentlichkeit‹ und prägnantes Bild vom nur Äußerlichen, Mechanischen, Toten unterschieden. Der Beitrag Gerhard Plumpe geht dieser Differenz am Beispiel der Fotografie genauer nach und zeigt, wie organisierend diese Unterscheidung für die realistische Kunstkonzeption geworden ist.

Das fotografische Bild, das zirkuliert, muss erst über eine Konfigurierung in einen geschlossenen Sinnzusammenhang gebracht, in der Serie, in der Memorialkonstruktion, im ›Pantheon‹ oder, dann profaner, im *Album* eine Rahmung finden, die durchaus als ein Museum der Fotografie zu verstehen ist, das ein Arrangement vollzieht (vgl. den Beitrag von Matthias Bickenbach).

Dieses Arrangement betrifft den Raum wie das Zum-Erscheinen-Kommen der Objekte selbst. Die *Geschichte der optischen Medien* ließe sich zumindest für das 18. und 19. Jahrhundert rekonstruieren als spezifisches Verhältnis von Bild und Licht, Einzelbild und Bewegung: Von den Transformationen der camera obscura über Guckkästen, Panoramen mit und ohne Bewegung, Stereoskopie bis (im 20. Jahrhundert) zum Film – stets geht es um eine *Licht-Schatten-Beziehung*, die Ausformung des Sichtbaren vor schwarzem Hintergrund, der wie etwas Unsichtbares firmiert. Die ›Erscheinung‹ eines Bildes, durch Lichteffekte hervorgerufen (etwa beim Diorama), ist eine ›Er-Scheinung‹ (*revelation*), der Sprung aus dem Dunkel, der wie eine Epiphanie beschrieben wird (etwa in den frühen Darstellungen fotografischer Entwicklung). Dabei kann das Spiel zwischen Referenz und Illusion durchaus offen gelegt sein. Es geht nicht darum, dass die Referenz der Imagination geglaubt, sondern darum, dass die Illusion *gewollt* wird, unabhängig davon, ob man, wie beim Panorama, einen exklusiven (privilegierten) oder inkludierenden Blick einnimmt oder gar, wie beim Diorama, ganz in die Suggestion der Szene gerät.

In allen diesen Fällen geht es um *Idealisierung*, eine Idealisierung, die sowohl der Gegenstandspräsentation zukommt als auch der Perspektive des Betrachters, die in ein totales Bild so integriert wird, dass eine ideale, und das heißt hier ein Optimum an Illusion erzeugender Sicht ermöglicht wird – für das berühmte *Pa-*

norama der Schlacht bei Sedan macht dies der Beitrag von Oliver Grau im Einzelnen deutlich.

Solche Idealisierung begleitet auch die *Geschichte des Museums*; am Beispiel des Musée Grévin in Paris zeigt Gudrun Gersmann, wie die rituelle Funktion der Wachsmasken sukzessive abgelöst und in exotische Tableaus überführt wird, die von ebenden illusionistischen Praktiken beherrscht sind. Das Exponat, der nachgebildete Körper, die Maske, erhalten ihre Funktion erst in einem Tableau, das wie ein Bild wirkt, in dem die einzelnen Objekte im Rahmen der Konfiguration ihre ostendierende, leuchtende Rolle übernehmen können. Es geht um das durch Licht, um das durch Positionierung geleistete ›Erhellen‹ dieses Bildes, und dabei um den wechselseitigen Bezug von Ver- und Enthüllung.

Ist diese Bildfunktion ein zentraler Bestandteil der kulturellen Grammatik des 19. Jahrhunderts, der Ersatz intellektueller Zirkulation, der supplementierenden Diegese gerade dadurch, dass Sukzession eingefroren, durch eine Konfiguration ausgetauscht wird, die die Kultur ins Museum überführt, indem sie Kultur als Museum anordnet? Das Museum verbände Lücke und Positionierung in der Idee einer Prägnanz (so seit Winckelmann), die das Schöne des Altertums als Nicht-Dokumentarisches aufscheinen ließe.

Konfiguration als Reihung ›bedeutender Bilder‹ spielt aber nicht nur eine Rolle im Museum und für das Museum, sondern tritt – wie am Dispositiv des Fotoalbums zu sehen – in andere Bereiche, in andere Medien, in die Wissenschaften ein. Der Beitrag Andrea Schüttes zeigt die Bedeutung dieser Konfiguration für die *Kultur- und Kunstgeschichtsschreibung*, die die Spannung zwischen Verräumlichung und Verzeitlichung im Typos still stellt, an einer Textur aus Typen webt, deren verlebendigende Darstellung wie eine Bildbeschreibung wirkt oder wie eine Erscheinung vor dem dunklen Hintergrund der Geschichte.

Um diese Idee herum formiert sich auch die *Kunstdiskussion* um 1900, der es – so zeigt der Beitrag von Sabine Schneider – in der Ausfaltung einer Kette von gleichwertigen Differenzen darum geht, die Idee des Restes, der Epiphanie, psychologisch als Intuition reformuliert, gegen das Wort, das Diskursive, das Flüchtige und Unprägnante zu profilieren.

Dass diese Differenz selbst nicht stabil ist und dass auch die Seiten getauscht werden können, ist evident. So kann auch das Wort zum Bild, zum bildungsbürgerlichen Epitaph versteinern und sich dekontextuiert in einen Kranz (eine Konfiguration) von Lebensweisheiten oder Situationssentenzen einfügen lassen. Ein Büchmann musste daher unbedingt geboren werden, um dieses Modell zu einer Erfolgsgeschichte auszubauen. In diesem Sinne handelt der vorliegende Band auch von der Büchmannisierung des 19. Jahrhunderts.

Hendrik Birus

DER ENTZUG DES HIER UND JETZT.

GOETHES »UEBER KUNST UND ALTERTHUM« AN DER SCHWELLE ZUM
ZEITALTER DER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT DES KUNSTWERKS

Was sich entzieht, scheint völlig abwesend zu sein. Aber dieser Schein trügt. Was sich entzieht, weist an, nämlich in der Weise, daß es uns anzieht, ob wir es sogleich oder überhaupt merken oder gar nicht.

Martin Heidegger¹

der Entzug selbst, das Dichterische im Undichterischen

Martin Heidegger²

I.

George Steiners vor zehn Jahren erschienener Essay *Real Presences* (London 1989) beginnt mit einem Gedankenexperiment:

Man stelle sich eine Gesellschaft vor, in der jedes Gespräch *über* Kunst, Musik und Literatur verboten ist. In dieser Gesellschaft gilt jedweder Diskurs, sei er mündlich oder schriftlich, über ernstzunehmende Bücher oder Gemälde oder Musikstücke als illegales Geschwätz.³

Doch wozu eine solche »gegen-platonische Republik [...] aus der die Rezensenten und Kritiker verbannt wurden« (S. 16)? Es geht um »eine Gesellschaft, eine Politik des Primären; des Unmittelbaren im Hinblick auf Texte, Kunstwerke und musikalische Kompositionen« (S. 17), um so »unsere gegenwärtige Misere« der »Vorherrschaft des Sekundären und Parasitären [...] in den westlichen Konsumgesellschaften« (S. 18 u. 40) zu beheben. Denn:

Der Geist unseres Zeitalters ist der des Journalismus. Der Journalismus drängt sich in jede Spalte und jeden Riß unseres Bewußtseins. Das geschieht, weil Presse und Medien weitaus mehr als nur technische Instrumente und kommerzielle Unternehmen darstellen. [...] Journalistische Darstellung erzeugt eine Zeitlichkeit gleichwertiger Augenblicklichkeit. Alle Dinge sind von mehr oder weniger gleicher Wichtigkeit; alle sind nur von Tageswert. [...] Jede einzelne dieser Methoden und Taktiken bildet

eine Antinomie zu ernstzunehmender Literatur und Kunst. [...] Die Folge ist eine sonderbare Dialektik falscher Unmittelbarkeit. Der neue Konsument [...] wird in den städtischen Zentren alltäglich auf mögliche Objekte der Wahrnehmung und Würdigung hingewiesen. Zugleich wird jedoch zwischen ihm und den ausgestellten Waren eine »Distanz« geschaffen. (S. 43 f. u. 46)

Für seine These, »daß es in dem Kunst-Akt und in seiner Rezeption, daß es in der Erfahrung bedeutungshaltiger Form eine Voraussetzung von Gegenwart gibt« (S. 279), hätte sich Steiner durchaus auf Goethe berufen können. Hatte doch Goethe bekannt: »Ich wenigstens finde mein Heil nur in der Anschauung«⁴ und im Hinblick auf die Kunstproduktion betont, dass sich der Künstler »aus dem mehr oder weniger Manierirten« nur »durch eigene Anschauung der Wirklichkeit retten« kann,⁵ während der bloße Allgemeinbegriff »alles Anschauen, und somit die Poesie selbst aufhebt.«⁶ Entsprechend schrieb er zur Kunstrezeption:

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.⁷

Deshalb rühmte Goethe auf dem Höhepunkt seines Klassizismus (1805) an der zeitgenössischen Altertumskunde, »daß auch sie dem wünschenswerten Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit, zur Anschauung zu bringen«.⁸

Was läge näher, als von seinen ein Jahrzehnt später begonnenen »Heften« *Ueber Kunst und Alterthum* (FA I 20–22) eine Einlösung dieses Programms einer anschaulichen Vergegenwärtigung der »Kunst der Vorzeit« zu erwarten? Hieß es doch bereits in der »Ankündigung« der Zeitschrift im *Morgenblatt für gebildete Stände* (1816):

Ein Bild der heiligen Veronika, wahrscheinlich byzantinische Komposition, mit niederländischem weichem heitern Pinsel gemahlt, wird gerühmt, und weil denn doch jede Beschreibung eines ungesehenen Bildes unzulänglich ist, ein Umriß desselben gegeben. (FA I 20, S. 590)

Und wie Goethe dem ersten Heft einen Umrissstich der *Vera Icon byzantinisch-niederrheinisch* (ebd., S. 99) beifügte, so späteren Heften *St. Rochus. zu. Bingen* (ebd., S. 102), *Myrons Kuh* (ebd., S. 284), *Der Schild Wellingtons. Mittelfeld* (FA I 21, S. 308) und *Goethe* (nach Rauch; FA I 22, S. 105). Doch im Hinblick auf die Hunderte von erörterten Kunstwerken war dies allenfalls ein Tropfen auf den heißen Stein.

Stattdessen behilft sich Goethe gelegentlich mit Hinweisen auf andernorts verfügbare Reproduktionen. So verweist er in seiner Beschreibung von Stefan Lochners Kölner *Dreikönigsaltar* darauf, dass »das *Taschenbuch für Freunde alt-deutscher Zeit und Kunst* uns eine sehr willkommene Abbildung dieses vorzüglichen Werkes vor Augen legt, nicht weniger eine ausreichende Beschreibung hinzufügt, welche wir mit reinerem Dank erkennen würden, wenn nicht darin eine enthusiastische Mystik waltete, unter deren Einfluß weder Kunst noch Wissen gedeihen kann«.⁹ Er bemerkt zu Beginn seiner Erörterung von Leonardo da Vincis *Abendmahl*: »möchten unsere Leser Morghens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht uns sowohl über das Ganze, als wie das Einzelne zu verständigen« (FA I 20, S. 250). Und er stellt gleich an den Anfang seines (ursprünglich für *Ueber Kunst und Alterthum* bestimmten) Aufsatzes *Homers Apotheose* die Aufforderung:

Um sich den Sinn dessen[,] was wir zu sagen gedenken[,] sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von den [sic] Florentiner Gales-truzzi, im Jahr 1656 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kircher's *Latium*, bey der 80. Seite, und in Cupers Werke gleich zu Anfang; sie giebt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Alterthum [...]. (FA I 22, S. 702.)

Oder in Ermangelung dessen benennt er wenigstens das Desiderat einer solchen Reproduktion, wenn er zu den drei Tafeln von Rogier van der Weydens *Columba-Altar* in der Sammlung Boisserée erklärt, dass »man sich im Allgemeinen einen Begriff von der Vortrefflichkeit dieser wohlerhaltenen Bilder machen« könne:

Doch alles dieses, so genau und bestimmt wir auch zu sprechen gesucht, bleiben doch nur leere Worte, ohne die Anschauung der Bilder selbst. Höchst wünschenswerth wäre es deßhalb, daß uns die Herrn Besitzer vorerst von den erwähnten Bildern, in mäßiger Größe genaue Umrisse mittheilten, wodurch auch ein jeder der das Glück nicht hat die Gemälde

selbst zu sehen, dasjenige was wir bisher gesagt, würde prüfen und beurtheilen können. (FA I 20, S. 89)

Deshalb stellt er auch zum Schluss seiner Rekonstruktion von *Philostrats Gemälden*, im Hinblick auf Heinrich Meyers Tuschfederzeichnung *Herkules im Trauerhaus des Admet*, vage in Aussicht:

Da jedoch weder die wohldurchdachte Composition, noch die Anmuth der Einzelheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzutheilen, um die früheren Absichten durch ein Beyspiel auszusprechen, und wo möglich zu rechtfertigen. (Ebd., S. 345)

Oder Goethe bekennt offen, dass die von ihm thematisierten Kunstwerke in Ermangelung ihrer unmittelbaren Anschauung »leider nur im Buchstabenbilde dargestellt werden« können,¹⁰ indem er beispielsweise in dem Aufsatz *Kupferstich nach Titian, wahrscheinlich von C. Cort*¹¹ erklärt:

Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke die den Retter hervorbringt; doch lässt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. (FA I 21, S. 529)

Ja, selbst wo es – wie in der Schrift *Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von Carl Osterwald* (Coblenz 1829) – nicht an beigegebenen Reproduktionen mangelt, schließt Goethe seine ›Vorrede‹ mit dem Eingeständnis eines grundsätzlichen Defizits:

Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells, auch nicht im mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. (FA I 22, S. 833)

Dieser unbestreitbare Mangel an ›realer Gegenwart‹ in aller Kunstschriftstellerei mündete aber bei Goethe keineswegs in Resignation. Hatte er doch schon in der »Einleitung« zu seinen *Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns* im Hinblick auf die »Gegenwart bedeutender Kunstwerke« – wie auf das »Andenken merkwürdiger Menschen« – bemerkt:

Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besonderen Ganzen einen wahren Wert hätte, und doch versucht man immer aufs neue durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen. (FA I 19, S. 177)

So hatte es keineswegs nur ökonomische Gründe, dass Goethe in *Ueber Kunst und Alterthum* fast völlig auf eine bildliche Wiedergabe der behandelten Kunstwerke, damit er sie so »dem Anschauen sinnlich oder auch nur symbolisch näher brächte«, ¹² Verzicht leistete, sondern dass er statt solcher (wie auch immer vermittelten) Unmittelbarkeit der ästhetischen Anschauung supplementär auf »Reflexion und Wort« als (wie George Steiner sagen würde) ›sekundäres‹, ›parasitäres‹ Medium der Kunstkritik setzte.

II.

Doch George Steiners Plädoyer für »real presences« ist ja (wie Botho Strauß zu Recht anmerkt) noch grundsätzlicher angelegt:

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung nicht seiner Selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendentalen Nachbarschaft.

Nach gutem Brauch stellt die Abhandlung gleich auf der ersten Seite ihre klare Absicht und ihre einzige These vor: Überall, wo in den schönen Künsten die Erfahrung von Sinn gemacht wird, handelt es sich zuletzt um einen zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn, der von realer Gegenwart, von der Gegenwart des Logos-Gottes zeugt. ¹³

Auch dafür hätte er sich auf Goethe berufen können: auf das *Divan*-Gedicht *Höheres und Höchstes* ¹⁴ wie auf die *Urworte Orphisch*, ¹⁵ auf die berühmte Formel der *Zueignung*: »Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit« ¹⁶ so gut wie auf die Verse des »Chorus mysticus« am Schluss des *Faust II*:

Das Unzulängliche
 Hier wird's Ereignis;
 Das Unbeschreibliche
 Hier ist es getan ...¹⁷

Goethes die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens ausfüllendes Alterswerk *Ueber Kunst und Alterthum* zielte freilich überwiegend in die entgegengesetzte Richtung, sodass ihm Steiner schwerlich den Vorwurf des »Journalismus« (»Journalistische Darstellung erzeugt eine Zeitlichkeit gleichwertiger Augenblicklichkeit«)¹⁸ hätte ersparen können. Hatte doch Goethe am 17.5.1829 dem Kanzler Müller unzweideutig erklärt, dass er »in und für die Zeit schreibt«.¹⁹ Und schon Wilhelm von Humboldt berichtete konsterniert seiner Frau aus Weimar:

Es fällt mir dabei oft ein, daß es doch eigentlich sonderbar ist, daß Goethe so fast ausschließend in den Produkten der Zeit lebt und an dem hängt, was er seine Arbeit in seinen Heften nennt, was doch wieder nur eine für die neueste Zeit ist. Wenn ich mich meinem Hinscheiden so nahe glauben müßte wie er seinem Alter und seiner Gesundheit nach, wäre mir das unmöglich. Ich ginge vielmehr dann nur in die Vorzeit zurück und suchte dasjenige um mich zu sammeln, worin sich die menschliche Natur am reinsten und einfachsten ausgesprochen hat.²⁰

Woraufhin Caroline von Humboldt erwiderte, dass in der Tat die »Gegenwart [..] für ihn eine gewaltigere Göttin ist wie für viele andere Naturen«.²¹ In diesem Sinne hatte ja Goethe selbst als Lesefrucht notiert: »Le temps présent est l'arche du Seigneur.«²²

Tatsächlich wird in den (zunehmend von Meyer verfassten) kunstkritischen Beiträgen zu *Ueber Kunst und Alterthum* nur ganz selten direkt auf ein bedeutendes Kunstwerk der Vergangenheit Bezug genommen: Im Mittelpunkt von Goethes großem Aufsatz *Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mayland* (FA I 20, S. 247–279) steht nicht etwa dieses Fresko selbst, sondern Giuseppe Bossis Monographie über dieses Werk und die verschiedenen Kopien des schon damals hoffnungslos verderbten Originals. Ist von Raffaels *Sixtinischer Madonna* in der Dresdener Galerie oder von seinen Gemälden in den Uffizien, in der Galleria Borghese oder im Prado die Rede,²³ so bezieht sich dies keineswegs auf ihre Originale, sondern vielmehr auf deren neueste Kupferstiche. Ja, die 24 Nummern umfassende Rubrik »Mannigfaltige Kunstanzeigen und Urtheile« in *Ueber Kunst und Alterthum* II 2 (ebd., S. 373–414) handelt von keinerlei bedeutenden Gemälden, Skulp-

turen oder Originalgrafiken der Vergangenheit, sondern lediglich von Reproduktionsgrafiken, Medaillen und Schaumünzen, vor allem aber von Gebrauchsgrafiken, die oft kaum bescheidensten künstlerischen Ansprüchen genügen und deren Tiefpunkt zweifellos mit den *Scenen aus Goethes Jugend-Jahren, nach Anleitung von Dichtung und Wahrheit. Von den Gebrüdern Henschel* (ebd., S. 403 u. Abb. 6/7) erreicht wird. Und Ähnliches gilt für die Rubrik *Bildende Kunst* in späteren Heften, in denen zwar auch Theaternalerei, Transparentgemälde, Gipsabgüsse antiker Statuen und Reliefs oder ganze Museumsbestände behandelt werden, die sich aber vor allem grafischen Reproduktionen wie Holzschnitten, Kupferstichen, Radierungen und vor allem Lithographien widmen – hatte doch Goethe schon 1816 zu Zelter geäußert: »Gott segne Kupfer, Druck und jedes andere vielfältigende Mittel, so daß das Gute was einmal da war, nicht wieder zu Grunde gehen kann«,²⁴ und später zu Meyer: »Die Kupfer [...] machen mir viel Freude. Es ist immer wie Öl in die Lebenslampe, wenn man so außerordentliche Thätigkeiten auch nur im Widerglanz erblickt.«²⁵

Freilich war es oft nicht so sehr der »Widerglanz außerordentlicher Tätigkeiten« oder des »gewesenen Guten« – sei es die Bedeutsamkeit des Sujets oder gar die ästhetische Singularität des Originals –, was die Beschäftigung der »Weimarschen Kunstfreunde« mit einer solchen Vielzahl von Grafiken motivierte, sondern vielmehr ihr wachsendes Interesse an den Möglichkeiten moderner Reproduktionstechniken, vor allem der 1798 von Alois Senefelder erfundenen Lithographie.²⁶ Goethe hatte sie durch Denons (ihm persönlich geschenktes) Einzelblatt *Retour d'Austerlitz* (à Munich 1806) und vor allem durch *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen: nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildnis, zusammen 23 Blätter, in lithographischer Manier gearbeitet von N. Strixner* (München 1808) kennen gelernt, die ihm sein alter Weggefährte Friedrich Heinrich Jacobi als nunmehriger Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 19.2.1808 geschickt hatte, woraufhin Goethe am 7.3.1808 mit den Worten dankte:

Die W. K. F. werden sogleich in unserer Literaturzeitung ihren Jubel darüber vernehmen lassen, und ich sage deswegen gegenwärtig nichts weiter als dir und Herrn von Aretin den besten Dank. Man hätte mir soviel Ducaten schenken können, als nöthig sind die Platten zuzudecken, und das Gold hätte mir nicht soviel Vergnügen gemacht als diese Werke: denn ich hätte es doch ausgeben müssen und es wäre mir dabey vielleicht nicht so wohl geworden, als bey Betrachtung des unschätzbaren Nachlasses. (WA IV 20, S. 24)

Goethe und Meyer haben dieses Versprechen mit einer – angesichts ihres programmatischen Klassizismus überraschend positiven – Besprechung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Nr. 67, 19.3.1808)²⁷ erfüllt; denn (wie Goethe an den Herausgeber schrieb): »Der Fall kommt so selten, daß man von ganzem Herzen und mit vollen Backen loben kann.«²⁸ Ja, Goethe nennt in den *Tag- und Jahres-Heften 1809* dieses Werk »das schönste Geschenk des aufkeimenden Steindrucks«.²⁹ Dass sich aber das enthusiastische Interesse der »Weimari-schen Kunstfreunde« nicht allein auf das hier Reproduzierte, sondern zumindest ebenso auf das Reproduktionsmittel der Lithographie bezog, zeigen Meyers zweite Rezension der lithographierten Randzeichnungen Dürers (JALZ, Nr. 91, 18.4.1809) und die Rezensionen der jeweils ersten Hefte des *Musterbuchs der lithographischen Druckerey von A. Senefelder, F. Gleissner und Comp. in München* (ebd.) und der *Handzeichnungen berühmter Meister aus dem königl. bayerischen Kunst-Cabinette in lithographischer Manier nachgeahmt* (ebd., Nr. 294, 19.12.1809), wie dann die zahlreichen Besprechungen in *Ueber Kunst und Alterthum*, beginnend mit den *Landschaften von Thienon. Französischer Steindruck* und *Des Grafen von Forbin Reise nach der Levante*³⁰ und endend mit *Nauwerk, Bilder zu Faust* und *Das Hinscheiden der Maria von Schooreel* (aus der Sammlung Boisseree),³¹ vor allem aber die großen Überblicksartikel *Ueber Lithographie und lithographische Blätter*,³² *Fortschritte des Steindrucks*,³³ *Berliner Steindruck*³⁴ und *Steindruck*.³⁵

Ja, dieses Interesse hatte auch ganz praktische Konsequenzen, indem Goethe 1819 die »specielle Aufsicht« der im Vorjahr (nach dem Vorbild von München und Stuttgart) in Weimar gegründeten lithographischen Anstalt übergeben wurde,³⁶ für deren erstes Heft der *Weimarischen Pinakothek* er eine *Anzeige*³⁷ verfasste. Doch in den *Tag- und Jahres-Heften 1820* musste er das betrübte Fazit ziehen:

Mit eigenen künstlerischen Productionen waren wir in Weimar nicht glücklich. Heinrich Müller, der sich in München des Steindrucks befleißigt hatte, ward aufgemuntert verschiedene hier vorhandene Zeichnungen, worunter auch *Karstensche* waren, auf Stein zu übertragen; sie gelangen ihm zwar nicht übel, allein das unter dem Namen Weimarische Pinakothek ausgegebene erste Heft gewann, bey überfüllten Markt, wo noch dazu sich vorzüglichere Waare fand, keine Käufer. Er versuchte noch einige Platten, allein man ließ das Geschäft inne halten, in Hoffnung, bey verbesserter Technik in der Folge dasselbe wieder aufzunehmen. (FA I 17, S. 315)

Vom zweiten, nicht mehr erschienenen Heft wurden immerhin noch 2 Blatt angefertigt – allein:

Das weitere Schicksal der ›Weimarischen Pinakothek‹ ist nicht erhebend. Im Jahre 1828 übernahm der Karlsruher Kunsthändler Johann Velten den ›Verschleiß‹ der nicht verkauften Hefte und bekam einen Teil des Restbestandes zugestellt. Das übrige sollte Heinrich Meyer, der im Juli 1831 in Karlsbad weilte, versuchen, bei den Badegästen ›in Umlauf zu setzen‹. Er sah sich deshalb nach einem ihm von Goethe empfohlenen Kunsthändler um, fand aber seine Bude nicht ›auf der Wiese‹. Das ist das Letzte, was sich über den Versuch, durch Lithographie ›manches bei uns Mitteilenswerte ins Publikum zu bringen‹, wie Goethe seine Absicht formulierte, in Erfahrung bringen lässt.³⁸

III.

Anders als Goethe verfolgt George Steiner diese Fortschritte der Reproduktionstechnik mit tiefem Misstrauen. Zwar sei ohne sie die »Gegenwart des Klassischen« in unserer Gesellschaft gar nicht mehr denkbar:

Diese Ubiquität hat zugenommen, seit sich das Unternehmen Kultur moderner Technologien der Verbreitung und Reproduktion bedient. Das Photo, darauf hat Walter Benjamin hingewiesen, die Schallplatte, das Tonband und die Kassette, mehr oder weniger billige Wege der Herstellung und Verbreitung von Literatur (das Taschenbuch) haben im Sinne kanonischer Einigung gewirkt.

Doch andererseits habe sich gerade durch diese allgemeine Zugänglichkeit und Konsensbildung »das Potential zu unmittelbarer Begegnung mit ästhetischer Erfahrung und zu absoluter Freiheit verringert, ohne die eine solche Begegnung scheinhaft bleibt.«³⁹ Stünde dem nicht sein Anti-Marxismus entgegen, so hätte Steiner mit diesen Begriffen und ihrer polemischen Wendung gegen die Kulturindustrie zwanglos an Adorno anknüpfen können, der in seinem frühen Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* die gesellschaftliche »Liquidierung des Individuums« als »eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands« und damit einen radikalen Funktionswechsel auch der großen abendländischen Musik behauptet hatte:

Die vorgeschrittene Produktion hat sich vom Konsum losgesagt. Der Rest der ernstesten Musik wird ihm ausgeliefert um den Preis ihres Gehalts. Er ver-

fällt dem Waren-Hören. Die Unterschiede in der Rezeption der offiziellen »klassischen« und der leichten Musik haben keine reale Bedeutung mehr.⁴⁰

Dass aber Adornos ideologiekritischem Protest gegen diesen Funktionswandel – ähnlich wie Steiners Pochen auf »realer Gegenwart« – ein theologisches Motiv zugrunde liegt, zeigt der letzte seiner *Kleinen Proust-Kommentare*, in dem er als »Erfahrung [...] an großen Kunstwerken« reklamiert: »daß ihr Gehalt unmöglich nicht wahr sein könne; daß ihr Gelingen und ihre Authentizität selber auf die Realität dessen verwiesen, wofür sie einstehen«, und dies als den »letzten, blasen, säkularisierten und dennoch unauslöschlichen Schatten des ontologischen Gottesbeweises« bezeichnet.⁴¹

Adorno wie Steiner beziehen damit implizit eine Gegenposition zu Walter Benjamins (gelegentlich wegen seiner angeblichen »Simplifizierung« als »penetrant beliebt« gescholtenem⁴²) Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,⁴³ der – ungeachtet seines begrenzten prognostischen Werts für Entwicklungstendenzen der modernen Kunst⁴⁴ – gerade in seinen Eröffnungszügen bemerkenswerte Aufschlüsse über die kunstkritische Position von *Ueber Kunst und Alterthum* zu geben vermag. Ausgehend von dem Satz: »Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen« (S. 474), skizziert Benjamin hier einleitend die intermittierenden Schübe der spezifisch »technische[n] Reproduktion des Kunstwerkes« – Guss und Prägung in der Antike; Holzschnitt, Kupferstich und Radierung im Laufe des Mittelalters; schließlich im Anfang des 19. Jahrhunderts die Lithographie:

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrer Kerbung in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Steindrucks durch die Photographie überflügelt. (Ebd.)

Die technische Reproduktion kam so dahin, »die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen« und universell zu verbreiten – allerdings um einen hohen Preis:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. (S. 475)

Indem durch diese Entwertung des Hier und Jetzt des Originals der gesamte Bereich der Echtheit des Kunstwerks ins Wanken gerät, verkümmert zugleich seine Aura:

Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegentreten, aktualisiert sie das Reproduzierte. (S. 477)

Dies aber hat für Benjamin – wie dann für Steiner, freilich mit entgegengesetzter Bewertung – durchaus theologische Implikationen. Denn die ursprüngliche Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang sei (man denke nur an den Parthenon-Fries oder die *Sixtinische Madonna*) durch Kult und Ritual gestiftet; und noch die »profansten Formen des Schönheitsdienstes« dechiffriert Benjamin so als »säkularisiertes Ritual« (S. 480), wie er auch die »Lehre vom l'art pour l'art« als eine »Theologie der Kunst« und die »Idee einer ›reinen‹ Kunst« als »negative Theologie« charakterisiert (S. 481). Hingegen: »die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual« (ebd.) und verschiebt den Akzent seiner Rezeption vom »Kultwert« zum »Ausstellungswert des Kunstwerkes«. ⁴⁵ (S. 482)

Benjamins Arbeit über »das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert« ⁴⁶ hätte für ihre erste Etappe vielfache Bestätigung aus den Aufsätzen, Rezensionen und Miszellen zur bildenden Kunst in Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* beziehen können, wie sie umgekehrt auch ein bezeichnendes Licht auf dieses bisher nie ernsthaft ins Auge gefasste Textcorpus wirft. So setzten die »Weimarischen Kunstfreunde« entschieden auf den »Ausstellungswert« – statt auf den »Kultwert« – der von ihnen erörterten Gemälde, Grafiken und Reproduktionen, indem sie sich in der anti-romantischen Kampfschrift *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* ⁴⁷ dagegen verwahrten, dass man seit Tieck/Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1796) vom Künstler wieder »andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle« verlange, »als

wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens« (S. 112). Dagegen sei bereits Ende des 18. Jahrhunderts ein »akatholischer, protestantischer, um nicht zu sagen unchristlicher Sinn« herrschend gewesen, sodass der »immer mehr erkaltende Religions-Eifer [...] der Kunst fast alle Arbeiten für Kirchen entzogen« und sie stattdessen auf den »Schmuck von Pallästen« verwiesen habe (S. 107).

Dieser Widerstand gegen die Resakralisierung der Kunst – gegen ihre religiöse Auratisierung bei Runge und C. D. Friedrich, erst recht aber gegen ihre Einbindung in den katholischen Kultus bei Cornelius, Overbeck und den übrigen Nazarenern – war zugleich eine Voraussetzung von Goethes und Meyers vorbehaltlosem Interesse an den Fortschritten der modernen Reproduktionstechnik, besonders der Lithographie. Wenn Benjamin konstatiert: »Die Dinge sich räumlich und menschlich »näherzubringen« ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist«,⁴⁸ so lassen sich die Vorboten dessen bereits in *Ueber Kunst und Alterthum* erkennen. Denn was wussten die »Weimarischen Kunstfreunde« am meisten an der Lithographie zu schätzen? Zum einen die präzise optische Information über Land und Leute, Architekturen und Landschaften, besonders von Reisen in entlegene Weltteile; und dies verbunden mit bis dahin ungeahnter Reaktionsschnelligkeit, wie sie gleich zu Beginn einer der ersten Lithographie-Rezensionen in *Ueber Kunst und Alterthum*, der Präsentation von Forbins *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, gerühmt wird:

Noch nie dürfte ein Prachtwerk so schnell als dieses vollendet und dem Publikum übergeben worden seyn. Kaum ist der Reisende aus den fernen, von ihm besuchten Gegenden wieder zu Hause angelangt, so erfährt man auch schon, was er gesehen und beobachtet, herrlich gedruckt in sehr großem Folioformat, reich und mannigfaltig mit Bildern geschmückt. Ein solches konnte nur geschehen indem die Lithographie den bildlichen Theil des Werks förderte.⁴⁹

Zum anderen faszinierte die ubiquitäre Verfügbarkeit von über ganz Europa verstreuten Kunstwerken, ja umfangreichen Kunstsammlungen – etwa durch die lithographischen Galerie-Werke von München und Berlin oder durch die auf Vollständigkeit abzielende Dokumentation der (damals in Stuttgart befindlichen) Sammlung Boisserée oder durch das weit greifende »Unternehmen, die besten im Königl. Bayerischen Cabinet befindlichen Handzeichnungen berühmter Meister aller Schulen lithografisch nachzubilden. Mehr als vierhundert Blätter nach sol-

chen Zeichnungen sind erschienen«, wodurch »mancher treffliche Entwurf großer Meister dadurch mehr bekannt geworden«.⁵⁰ Doch mit dieser massenhaften Verbreitung von Kunstwerken wurde diesen zugleich auf doppelte Weise ihre »reale Gegenwart« entzogen: Denn einerseits wird so die Einmaligkeit ihrer faktischen Lokalisierung tendenziell zum bloßen Abbildungsnachweis herabgestuft; andererseits verwandelt sich das, was als Original – selbst noch im Museum – zu kontemplativer Versenkung aufruft, als Reproduktion in eines von unzählbaren Exempeln kennerhafter Kritik oder auch nur zerstreuten Konsums. Offenbar hat dieser Entzug des Hier und Jetzt Goethe keineswegs erschreckt, wie ja auch seine zukunftsweisende Idee der Weltliteratur den Begriff des autonomen »Werks« hinter Begriffe wie »Wechseltausch«, »Kommunikation« und »Übersetzung« zurücktreten lässt. Betont er doch in den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* in bemerkenswerter Distanz zu jener Metaphysik der Präsenz,⁵¹ die auch die Kunsttheorie so lange und nachhaltig geprägt hat:

Es ist nicht immer nötig, daß das Wahre sich verkörpere; schon genug, wenn es geistig umher schwebt und Übereinstimmung bewirkt; wenn es wie Glockenton ernst-freundlich durch die Lüfte wogt.⁵²

- 1 Martin Heidegger: Was heißt Denken? [1952], in: ders.: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 129–143 (hier: S. 135). Vgl. Jacques Derridas Aufsatz *Der Entzug der Metapher* (Jacques Derrida: Le retrait de la métaphore, übers. v. Alexander G. Düttmann/Iris Radisch, in: Anselm Haverkamp (Hg.): Die paradoxe Metapher, Frankfurt/M. 1998, S. 197–234).
- 2 Martin Heidegger: Das Wohnen des Menschen [1970], in: ders.: Aus der Erfahrung des Denkens. 1910–1976, Frankfurt/M. 1983 (= Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 13), S. 213–220 (hier: S. 220).
- 3 George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Nachwort v. Botho Strauß, übers. v. Jörg Trobitius, München 1990, S. 15 (im Folgenden zitiert unter einfacher Angabe der Seitenzahl).
- 4 Goethe an Schiller, 30.6.1798, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche [»Frankfurter Ausgabe«], 40 Bde., hg. v. Friedmar Apel/Hendrik Birus [u. a.], Frankfurt/M. 1986–1999 (hier: II. Abteilung, Bd. 4, S. 565 [künftig zit. mit der Sigle FA]).
- 5 Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden. Von Goethe, [Bd. 1], H. 1 [1816], Kap. »Heidelberg« (FA I 20, S. 82) (künftig abgekürzt als KuA).
- 6 Goethe: West-östlicher Divan [1819], Kap. »Orientalischer Poesie Ur-Elemente« (FA I 3, S. 198).
- 7 Goethe: »Einleitung« zu den Propyläen [1798] (FA I 18, S. 471).
- 8 Goethe: Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi [1805] (FA I 18, S. 918).
- 9 Goethe: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Kap. »Heidelberg« (KuA I 1; FA I 20, S. 84 f.).
- 10 Goethe: Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreit durch F. G. Welcker [...] [1817] (FA I 20, S. 563); der zitierten Stelle ist der Titel der grundlegenden Untersuchung zu diesem Thema entlehnt: Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70).
- 11 Ursprünglich in Goethes Brief an Zelter, 31.3.1822, in: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832, hg. v. Edith Zehm u. a., München 1991 u. 1998 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter u. a., Bd. 20.1–3) (hier: Teilbd. 1, S. 695–698 [künftig zit. mit der Sigle MA]).

- 12 Goethe: Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreit (Anm. 10), FA I 20, S. 562.
- 13 Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, in: George Steiner: Von realer Gegenwart (Anm. 3), S. 303–320 (hier: S. 307).
- 14 FA I 3, S. 131–133 (»Chuld Nameh – Buch des Paradieses«).
- 15 FA I 20, S. 491–497 (KuA II 3).
- 16 FA I 1, S. 11 (v. 96).
- 17 FA I 7.1, S. 464 (v. 12106–12109).
- 18 S.o. S. 1 f.
- 19 Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, 5 Bde., auf Grund der Ausgabe u. des Nachlasses v. Flodoard Freiherr von Biedermann ergänzt u. hg. v. Wolfgang Herwig (hier: Bd. 3.2, Zürich/Stuttgart, S. 419).
- 20 Wilhelm an Caroline v. Humboldt: 1.12.1823, in: Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, 7 Bde., hg. v. Anna von Sydow, Darmstadt 1907–1918 (hier: Bd. 7, S. 201).
- 21 Caroline an W. v. Humboldt, 6.12.1823 (ebd., S. 203).
- 22 »Die Jetztzeit ist die Arche des Herrn« (Schema zu KuA II 1, in: FA I 20, S. 556).
- 23 Vgl. Kupferstiche (KuA I 2; ebd., S. 170–172), Weibliches Bildnis nach Raphael, gestochen von Philippo Cenci (KuA II 2; ebd., S. 378–380), Maria mit dem Kinde nach Raphael, gestochen von Giovanni Folo (ebd., S. 380 f.) und Spanische Gemälde nach Raphael (ebd., S. 382–385; u. KuA II 3, ebd., S. 534–536).
- 24 Goethe an Zelter, 3.5.1816 (MA 20.1, S. 421).
- 25 Goethe an Johann Heinrich Meyer, 18.10.1819, in: Goethe: Werke, 133 Bde., hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen (»Weimarer Ausgabe«), Weimar 1887–1919 [Reprint München 1987], (hier: IV. Abth., Bd. 32, S. 75 [künftig zit. mit der Sigle WA unter Hinzufügung der Abteilungs- u. Bandzahl]).
- 26 Vgl. hierzu Paul Weizsäcker: Goethe und der Steindruck, in: Goethe-Festschrift zum 150. Geburtstage des Dichters, hg. v. August Ströbel, Prag 1899, S. 180–189; Thomas Stettner: Goethe und die Münchner Lithographie [1902/03], in: ders.: Erfundenes und Erlauschtes, Ansbach 1929, S. 81–95; Carl Wagner: Goethes Beziehungen zur Lithographie, in: Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 6 (1932), S. 23–40; u. Alfred Götze: Die Frühzeit der Lithographie in Goethes Sicht (1806–1821), in: Goethe-Jahrbuch 84 (1967), S. 233–259.
- 27 FA I 19, S. 378–385 (künftig abgekürzt als JALZ).
- 28 Goethe an Heinrich Carl Abraham Eichstädt, 10.3.1808 (WA IV 20, S. 31).
- 29 FA I 17, S. 231.
- 30 FA I 20, S. 389–393 (KuA II 2).
- 31 FA I 22, S. 514 f. (KuA VI 2).
- 32 FA I 21, S. 160–178 (KuA III 2).
- 33 Ebd., S. 459–472 (KuA IV 2).
- 34 Ebd., S. 538–542 (KuA IV 3).
- 35 FA I 22, S. 266–273 u. 307–316 (KuA V 3 u. VI 1).
- 36 Vgl. Goethe an Meyer, 5.10.1819 (WA IV 32, S. 43).
- 37 FA I 20, S. 639 f.
- 38 Alfred Götze: Die Frühzeit der Lithographie in Goethes Sicht (Anm. 26), S. 255.
- 39 George Steiner: Von realer Gegenwart (Anm. 3), S. 92 f.
- 40 Theodor W. Adorno: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973 (= Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 14–50, bes. S. 21; zum »Funktionswechsel« aller Musik vgl. ebd., S. 19, zur »große[n] abendländische[n] Musik« ebd., S. 17.
- 41 Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974 (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), S. 203–215 (hier: S. 214). – Trauernd nennt deshalb Adorno in der *Ästhetischen Theorie* die »unvermeidliche Lossage von der Theologie, vom ungeschmälernten Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung, eine Säkularisierung, ohne welche Kunst nie sich entfaltet hätte«, die »Wunde der Kunst selber«; und er fügt in einem Paralipomenon hinzu: »Insofern bleibt Kunst, gleichgültig was sie will und sagt, Theologie; ihr Anspruch auf Wahrheit und ihre Affinität zum Unwahren sind eins.« (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970 [= Gesammelte Schriften, Bd. 7], S. 10 u. 403.)
- 42 Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 41), S. 89. Am einlässlichsten befasst sich Adorno mit Benjamins Reproduktions-Arbeit im Kapitel »Über die musikalische Verwendung des Radios« von *Der*

- getreue Korrepetitor* (Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1976, S. 369–401, hier: S. 371–373).
- 43 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/M. 1972–89 (hier: Bd. I.2, S. 471–508 [Zweite Fassung] [im Folgenden zit. mit einfacher Seitenangabe]).
- 44 Diesen Anspruch erhebt Benjamin im »Vorwort« (Anm. 43), S. 473.
- 45 Heidegger hat diese Verschiebung statt mit der technischen Reproduzierbarkeit bereits mit der Musealisierung der Kunstwerke beginnen lassen: »Das museale Vorstellen ebnet alles ein in das gleichförmige der »Ausstellung«. In dieser gibt es nur Stellen, keine Orte.« Hingegen: »Das Bild ist das Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes, an dem das Meßopfer gefeiert wird.« (Heidegger: *Über die Sixtina* [1955], in: ders.: *Aus der Erfahrung des Denkens*, S. 119–121 [hier: S. 120 f.]) – In ähnlichem Sinne notiert Adorno in *Valéry Proust Museum* (Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1977 [= *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1], S. 181–194): »Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur« (S. 181), und schreibt voller Sympathie über Paul Valérys »Kampf gegen die Museen« (S. 193): Seine »Sorge um die Dauer der Werke [...] mißt sich am Jetzt und Hier. Die Kunst ist für Valéry verloren, wenn sie ihren Platz im unmittelbaren Leben eingebüßt hat, den Funktionszusammenhang, in dem sie stand [...]. Der Handwerker in ihm [...] ist für den Ort des Kunstwerkes, den buchstäblichen und den geistigen, unendlich hellsichtig geworden« (S. 187). Adorno hat ihm allerdings Marcel Prousts konträre Position als gleichen Rechts gegenübergestellt: »Der Tod der Werke im Museum erweckt diese für Proust zum Leben« (S. 190); »zur vollen promesse du bonheur [Stendhal] werden Kunstwerke erst losgerissen von ihrem Nährboden, auf der Bahn zum eigenen Untergang« (S. 193).
- 46 So Benjamin an Werner Kraft, 27.12.1935, in: Walter Benjamin: *Briefe*, hg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, 2 Bde., Frankfurt/M. 1966 (hier: Bd. 2, S. 700).
- 47 FA I 20, S. 105–129 u. S. 159–169 (KuA I 2 – im Folgenden zit. mit einfacher Seitenangabe).
- 48 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Anm. 43), S. 479.
- 49 FA I 20, S. 390 (KuA II 2). Wie sehr Goethe hinter diesen Sätzen Meyers stand, zeigt sein Brief an Cotta vom 25.10.1819, in dem es heißt: »Sieht man die Reise des Grafen Forbin an, die, kaum vollbracht, schon in's Publicum springt wie Minerva aus Jupiters Haupt; so fühlt man freylich die Lähmung an der wir Deutschen kränken.« (WA IV 32, S. 85.)
- 50 [Johann Heinrich Meyer]: *Ueber Lithographie und lithographische Blätter*, in: FA I 21, S. 160–178 (KuA III 2) (hier: S. 161).
- 51 »Daß [...] das bisherige Denken im Vorstellen und das Vorstellen in der Re-Präsentation beruht, dies hat seine lange Herkunft. Sie verbirgt sich in einem unscheinbaren Ereignis: das Sein des Seienden erscheint am Anfang der Geschichte des Abendlandes, erscheint für ihren ganzen Verlauf als Präsenz, als Anwesen.« (Heidegger: *Was heißt denken?* [Anm. 1] S. 142.)
- 52 Wilhelm Meisters *Wanderjahre* [Zweite Fassung] (FA I 10, S. 561; zuerst im Brief an Zelter vom 11.9.1828, in: MA 20.2, S. 1164); emphatisch zitiert als Schluss von Heideggers spätem Aufsatz *Die Kunst und der Raum* [1969] (in: ders.: *Aus der Erfahrung des Denkens*, S. 203–210 [Anm. 2] [hier: S. 210]).

Wolfgang Braungart

DAS LETZTE BILD:

ZU STIFTERS »NACHKOMMENSCHAFTEN«¹

I.

Als Geschichte vom »Ende der Kunst« – gewiss: so kann man Stifters späte Erzählung *Nachkommenschaften* von 1864 lesen. Aber welche Kunst und welches Ende? Zahlreiche mediengeschichtliche und medientheoretische Forschungen der letzten Jahre haben deutlich gemacht, unter welchen Druck die »bildende« Kunst in der Medienkonkurrenz mit der Fotografie im Laufe des 19. Jahrhunderts gerät. Man kann den Aufschwung der Historienmalerei, den sie im 19. Jahrhundert nimmt und der noch über die Jahrhundertschwelle hinausführt, in diesem Zusammenhang sehen: Hier leistet die Malerei etwas, was die Fotografie nicht leisten kann. In der historistischen Architektur hat sie noch nach der Jahrhundertwende eine zentrale Funktion; dabei widerruft sie gewissermaßen den modernen Differenzierungsprozess, auch den der Künste, wenn sie sich mit der Architektur verbindet. Dass sich die Porträtmalerei zum Bildnis entwickelt, dass sie entweder die bildnerische Interpretation des Porträtierten durch Pinselführung und Farbigkeit, durch die Akzentuierung besonderer Eigenschaften des Porträtierten, durch die Proportionen usw. forciert (so z. B. bei Corinth oder Kokoschka) oder den Anspruch auf Ähnlichkeit völlig preisgibt und sich zum Bildnis wandelt und dabei womöglich – so bei Jawlensky – tatsächlich einen Prozess der »Ikonisierung« durchläuft, lässt sich auch aus der Medienkonkurrenz zwischen Fotografie und Malerei erklären.² Doch wie verhält es sich mit Literatur, und besonders mit der, die von bildender Kunst erzählt?

II.

Wenn der junge, 26-jährige Maler Friedrich Roderer, der »Held« von Stifters Erzählung, seine über alles geliebte Kunst schließlich doch aufgibt und als nicht unvermögender Rentier in den Hafen der Ehe einläuft, so »erfüllt« sich diese seine Kunst in der bürgerlichen Familie (darauf wird noch einzugehen sein). Die autobiographischen Bezüge der Erzählung sind offensichtlich und auch vielfach hervorgehoben worden. Stifter war wie Friedrich Roderer Landschafts- und Gebirgs-

maler.³ Roderers Vorname verbindet ihn mit dem großen romantischen Maler. Aber die These von der literarischen Erfüllung der Wünsche, die sich in einem gedrückten, unglücklichen Leben nicht erfüllt haben, soll im Folgenden nicht noch einmal demonstriert werden.⁴ Ich möchte nur einige wenige Anmerkungen zur Kunst des Malers Roderer machen, bei der am Ende nur noch das singuläre, aber völlig isolierte, große Kunstwerk da ist und geopfert wird. Das letzte, große Bild Roderers wird zum »Zeichen« für den Prozess der Geschichte und der Kunst-Geschichte.⁵

Schon der Titel von Stifters nicht allzu häufig interpretierter Künstler-Erzählung⁶ gibt eine ästhetisch-geschichtsphilosophische Perspektive vor: »Nachkommenschaften« sind einerseits diejenigen, die nachkommen und zu übernehmen haben, was ihnen hinterlassen wurde, die Erben.⁷ Andererseits hat das Wort schon bei Goethe eine metaphorische Bedeutung. Es kann auch die »geistigen Nachkommenschaften« meinen. Damit ist das Problem der Epigonalität angesprochen, das für die Kunst, Architektur und Literatur des 19. Jahrhunderts überhaupt grundlegend ist.⁸ Es ist also nicht allein die Frage, ob Roderer als ein origineller, herausragender Künstler dargestellt wird (und das wird er!).⁹ Die Situation der Epigonalität ist ja objektiv gegeben. Epigonalitätsbewusstsein ist auch Geschichtsbewusstsein. Markus Fauser hat erst kürzlich in seiner Studie zu Immermann, der sich seiner »Nachgeborenen-schaft« völlig bewusst ist, die Situation der Epigonalität als ästhetische Herausforderung und Chance interpretiert für die Entwicklung einer Poetik der Intertextualität und insofern für eine wirkliche Ästhetik der (Post-)Moderne.¹⁰ Melancholie und Spätzeitbewusstsein sind nicht notwendig die einzige Konsequenz und die einzige Interpretation der epigonalen Situation. Bei Mörike z. B. kann man sehr gut zeigen, wie die epigonale Situation produktiv interpretiert wird. Er wehrt entschieden den Anspruch ab, den ihm gegenüber vor allem Friedrich Theodor Vischer formuliert, er solle doch endlich den großen historischen Stoff aufgreifen und einen entsprechenden großen historischen Roman schreiben, er solle sich also auch ästhetisch der geschichtlichen Überlieferung stellen und dieses Erbe antreten. Diese Abwehr verbindet sich mit einer Zuwendung zum Kleinen, Marginalen, Abseitigen, zum geschichtlich scheinbar Unbedeutenden und Abgetanen und auch zum Privaten, das poetisch bewahrt wird.¹¹ Daraus resultiert bei Mörike ein ästhetisches Programm, in dem der Hegelianismus als Überlastung der Poesie zurückgewiesen wird. Der ganz augenblicks- und gegenwartsbezogenen Gelegenheitspoesie kommt deshalb bei ihm ein besonderer Rang zu. In einem wunderbaren Vierzeiler hat sich Mörike diesem Anspruch auf eine Poesie aus dem Geiste der Hegelschen Geschichtsphilosophie gegenüber seinem Freund Vischer verweigert:

An einen kritischen Freund,
der unzufrieden war, da der Verfasser neue Märchen schreiben wollte

Die Märchen sind halt Nürnberger War',
Wenn der Mond nachts in die Boutiquen scheint:
Drum nicht so strenge, lieber Freund,
Weihnachten ist nur einmal im Jahr.¹²

Das Weihnachtsfest der Poesie beginnt erst dort, wo der Blick auf das billige Blechspielzeug fällt, auf das Banale und Triviale, und es zum Märchen, zur Poesie schlechthin verzaubert.¹³ Diese Poesie ist das Bescheidenste – »Nürnberger War'« – und Größte zugleich: wie »Weihnachten«, wo der Kleinste zum Größten wird. So wird bei Mörike die Poesie zum »Medium der Präsenz« erst dann, wenn sie – vorgängige und ihr eigentlich fremde – taxonomische oder geschichtsphilosophische Ordnungserwartungen abweist. Das ist in gewisser Weise der Zuwendung zum Individuellen, zum geschichtlichen Detail im Historismus verwandt, die man als eine Variante, mit der Last der Überlieferung umzugehen, verstehen kann. Mörikes alter Turmhahn ist dafür ein schönes Beispiel. Sein neues »Münster« ist der Kachelofen, um den sich die Familie versammelt, nicht mehr die dörfliche Kirchturmspitze als Zeichen der sozial-religiösen Ordnung.¹⁴

In welcher Weise und in welchen Medien »historisches und gegenwärtiges Geschehen« in Literatur und Kunst also »prägnant verdichtet« werden und das Augenblickshafte stillgestellt wird, ist also keineswegs allein eine Frage der Möglichkeiten und Herausforderungen durch neue Medien wie insbesondere das der Fotografie.¹⁵ – Dies würde ja unterstellen, die beiden semiotischen Ordnungen der Sprache und des Bildes ließen sich gegeneinander verrechnen! – Es ist vielmehr auch, dies ist meine leitende These, eine Frage der Auseinandersetzung mit der idealistischen Geschichtsphilosophie und mit dem dadurch gegebenen Ordnungs- und Erklärungsanspruch geschichtlicher Verläufe. Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts ist – so oder so – von der Geschichtsphilosophie durchtränkt. *Diese* Geschichte der Literatur ist nicht so einfach mit der Mediengeschichte kompatibel zu machen. In dieser Hinsicht scheint es tatsächlich legitim, von einer »deutschen Perspektive« zu sprechen. (Diese These ist für die bildende Kunst so nicht ohne weiteres zu halten.) Die Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Historismus kreiste immer auch um das Problem von Relativismus (der Werte) und Kohärenz, gewissermaßen: der geschichtlichen »Taxonomie« der einzelnen Phänomene.¹⁶

III.

Aber damit habe ich bereits weit vorgegriffen; ich kehre zurück zu Stifters Erzählung, bei der von Beginn an ein seltsam lakonischer, fast ritualisierter, ein konstatazierender, kunstloser Stil auffällt: »Es ist entsetzlich.« (527); »Das ist betrachtungswürdig.« (528); »Das ist bemerkenswert.« (529) Da wird bilanziert – Stifter lässt den Maler selbst erzählen –, wenngleich nicht ohne Ironie.¹⁷

Nachkomme also ist Friedrich Roderer in Stifters Erzählung, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Er stammt aus einer großen, weit verzweigten Familie, zu der auch sein künftiger Schwiegervater Peter Roderer und dessen Tochter Susanna, die Friedrich schließlich heiraten wird, gehören. Am Ende kommt die große Familie also wieder zusammen; der Preis dafür ist die Preisgabe der Kunst. Die Kunst wird in der bürgerlichen Institution von Ehe und Familie aufgehoben. Man hat darin einen literarischen Reflex von Hegels These vom »Ende der Kunst« in ihrem konstitutiven Bezug auf den religiösen Kultus und insofern »ihrer höchsten Bestimmung« nach gesehen. Darüber hinaus tauscht er durch die Eheschließung mit Susanna das Kunst-Schöne gegen das Natur-Schöne. Susanna wird, wie Gerhard Plumpe betont hat, in den Kategorien der Autonomieästhetik beschrieben. »Die reale Schönheit der schönen Susanna erhält in der Wahrnehmung des Malers den Rang eines idealen Kunstwerks.«¹⁸

Das Moment des Inzuchtigen, das diese Wieder-Herstellung der großen Familie durch Heirat hat, sollte man aber nicht übersehen. Welche »Nachkommenschaften« soll diese große Familie haben? Was wird aus ihr hervorgehen? Was wird von ihr bleiben? Die Familie, in die Friedrich Roderer hineinheiratet, wird, ähnlich der gräflichen Familie in Stifters Erzählung *Die Narrenburg* (1843) – dort freilich noch viel entschiedener –, durchaus nicht ohne ironische Reserve geschildert. Und auch dort fragt man sich, warum Graf Heinrich mit seiner Eheschließung und der Wiederherstellung der Narrenburg plötzlich alle Seltsamkeiten bleiben lassen sollte.

Friedrich Roderer ist Landschaftsmaler: »Das Malen ist mir lieber, als die ganze Welt; es gibt gar nichts auf der Erde, was mich tiefer ergreifen könnte, als das Malen«, sagt er im kunstreligiösen Pathos der Romantik (531). Roderer zitiert den alten Topos vom Deus artifex, von Gott als dem großen Künstler, der in der Schöpfung das größte Kunstwerk geschaffen habe (561) und so die Zeichenhaftigkeit der Natur verbürge. Der Künstler, der, wie Roderer, die vollkommene Nachahmung dieses Schöpfungs-Kunstwerks anstrebt, wird zum Konkurrenten des Deus artifex. Das legitimatorische Argument dafür wurde in der Frühen Neuzeit im Rekurs auf die zentrale anthropologische Aussage des Alten Testa-

ments, der Mensch sei *Imago Dei*, gesucht. An der Konkurrenz ändert das freilich wenig.¹⁹ Diese theologische Brisanz spielt bei Stifter jedoch keine Rolle mehr. Malerei ist hier auch nicht – wie in der frühneuzeitlichen »Kunst der Beschreibung«²⁰ – Medium der Naturaneignung an der Seite der sich etablierenden empirischen Naturwissenschaften, sondern Gedächtnis technischer Naturbeherrschung.

Zunächst wollte Roderer den »Dachstein« malen, und zwar gerade so, »daß man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge« (530). Roderer nennt selbst den Einwand, den man gegen diese Kunstauffassung vorbringen könnte, und weist ihn zugleich zurück: »Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich« (561). Mimetischer Illusionismus, schiere Duplizierung der Wirklichkeit im Bild ist Roderers Ziel. Indem er am Ende die Malerei ganz aufgibt, gesteht er aber auch sein Scheitern an diesem Ziel ein und gibt indirekt dem Einwand doch Recht, dass wirkliche Kunst darin bestehe, dass der künstlerische Gegenstand in seiner Objektivität durch die freie Subjektivität des Künstlers interpretiert werden müsse.²¹ Das Gebirge ist bekanntlich – neben dem Meer – *der* erhabene, überwältigende Gegenstand des 18. Jahrhunderts. Von ihm sollte die große affektive Erschütterung und so die große ästhetische Herausforderung ausgehen, die für den einen Pol der »doppelten Ästhetik« der Moderne kennzeichnend ist.²² Als einer der Ersten war der Schweizer Caspar Wolf ins Gebirge gezogen, bloß um es zu malen.²³

Der erhabene Gegenstand in Stifters Erzählung wird aber, anders als bei Kant und Schiller, hier nicht zum Medium der Selbstwahrnehmung des Menschen in seiner Freiheit, sondern sakralisiert (was freilich miteinander zusammenhängt): Ziel Roderers ist, das eine große, das absolute Bild zu malen, das so realistisch sein soll, dass es an die Stelle der Wirklichkeit treten kann. Alle Bilder auf dem Weg dorthin, so Roderer, »verbrenne ich« (531): »Entweder ich vervollkomme [!] mich von Bild zu Bild, dann ist bei meinem Tode nur *ein* Bild von mir vorhanden, an dem ich nämlich eben vor dem Tode gearbeitet habe, weil alle andern verbrannt worden sind; oder ich steige rasch empor, und male hierauf lauter Meisterstücke, dann sind bei meinem Tode jene fünfzehn zweispännigen Wägen voll Bilder von mir vorhanden, oder vielleicht zwanzig Wägen voll [...]. Wo würden dann aber jene Bilder sein? [...] werden sie zerstreut sein?« (531 f.) Dieses Motiv, dass der Künstler alle Vorstufen und Entwürfe verbrennt, um schließlich nur das vollkommene Werk vorzuweisen, findet sich schon in Vasaris *Vite*. (Es geht

dort um Michelangelo.)²⁴ Vervollkommnung bis zum letztgültigen Bild oder Zerstreuung der vielen Bilder, weil sie nicht mehr einen ihnen gemeinsamen Raum haben; so sieht Roderer die Alternative, die er hat.

Wohin also mit den Bildern, mit den Erträgen einer Malerei, die keine institutionelle Einbindung hat, die der Künstler, der nicht verkaufen und sich so auf dem Markt behaupten muss,²⁵ nur für sich, aus eigenem, innerem Antrieb malt, der also in der Tat sich bilden kann? Roderer kommentiert sarkastisch die vielen Bücher, die sich »in öffentlichen Sammlungen befinden«:

[...] wenn man bloß etwas erzählen will, da schon so unendlich viele etwas erzählt haben, so erscheint das sehr überflüssig. Und doch ist es mit einem Buche viel besser, als mit einer in Öl gemalten in einem Goldrahmen befindlichen Landschaft. Ein Buch ist an sich klein, kann in einem Winkel liegen, die Blätter können herausgerissen werden, und die Teile des Einbandes können als Deckel auf Milchtöpfchen dienen; aber die Landschaft, mit deren Goldrahmen die Menschen Mitleid haben, kann mehrere Geschlechter hinter einander warten, bis sie in einem Gange eines Schlosses, oder in dem Vorhause eines Wirtshauses, oder an der Außenwand eines Trödlergewölbes hängt, und endlich, wenn gar kein Gold mehr an dem Rahmen ist, und die Farben alle Töne ihres Lebenslaufes bekommen haben, in der Rumpelkammer alle Jahre in eine andere Ecke gestellt wird, und so gleichsam als ihr eigenes Gespenst umgeht, während von dem Buche schon alle Blätter verbraucht sind, und die Deckel morsch und schimmelig geworden und weggeworfen worden sind.

Aber ich bin ganz unschuldig. (529)

Wieso könnte er schuldig sein? Gegenüber wem oder was? Das Motiv des Goldrahmens weist voraus auf die Bedeutung, die Roderer selbst am Ende seiner Malerlaufbahn dem Rahmen seines großen, letzten, endgültigen Bildes zumessen wird. Dort wird der Rahmen fast wichtiger als das Bild selbst. Er wird das sein, was dem Bild eine Aura verschafft und es in seiner Einzigartigkeit auszeichnet.²⁶ Aber der Prozess der Geschichte wird an ihm doch seine Spuren hinterlassen; der Heiligenschein des Rahmens wird verblassen. Das Bild kann also doch nicht aus der Geschichte herausgelöst, verabsolutiert werden.

IV.

Roderers Rede von der »Rumpelkammer« ist wohl kaum ein Zufall und hat selbst eine kleine Metapherngeschichte: Fausts melancholischer Blick auf die Geschichte in der ersten Szene von Goethes *Faust I* (V 575 ff.) lässt ihn dort keine Ordnung und kein Strukturprinzip erkennen:

Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.
Da ist's denn wahrlich oft ein Jammer!
Man läuft euch bei dem ersten Blick davon:
Ein Kehrriechtfaß und eine Rumpelkammer
Und höchstens eine Haupt- und Staatsaktion²⁷

Geschichtlicher Sinn ist nichts als eine menschliche Projektion. In Wahrheit ist Geschichte »ein Kehrriechtfaß und eine Rumpelkammer«. Die Flut der Überlieferung ist eine einzige Last. Der so als »Rumpelkammer« gedeuteten Geschichte korrespondiert in Goethes *Faust* ironisch der »Mikrokosmos« des Studierzimmers, das unverkennbar ein Studiolo der Renaissance ist: »Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!« (V 409), kommentiert Faust seine Existenz in dieser Gelehrtenstube selbstironisch. Der Studiolo der Renaissance,²⁸ der im Laufe des 16. Jahrhunderts mehr und mehr selbst schon Züge einer Kunstkammer annimmt, wird in der Frühen Neuzeit zum integralen Bestandteil der systematisch und mikrokosmisch organisierten, enzyklopädischen Kunst- und Wunderkammern. Dieses Konzept, das in vielen kunstkammertheoretischen Schriften seit dem 16. Jahrhundert dargestellt wurde, verbindet »alle Wissenschaften und Künste«.²⁹

Im Zuge der funktionalen Differenzierungsprozesse des späteren 17. und 18. Jahrhunderts löst sich auch das Einheitskonzept der Kunstkammer auf, und es bilden sich die verschiedenen Museumstypen heraus, die wir auch noch heute kennen.³⁰ Im Kunst-Museum des 19. Jahrhunderts wird nach historischen Gesichtspunkten (Malerschulen, Regionen) geordnet. Das enzyklopädische Lexikon übernimmt die Aufgabe, das Wissen zu disponieren, freilich nun nach formalen Gesichtspunkten, die eine unendliche Erweiterung des Wissens zulassen, ohne dass eine grundsätzliche Neukonzeption erforderlich wäre. Dieses Wissen aber, auch das historiographische, auszuwählen, zu ordnen, verfügbar zu machen, das

hat nun der »philosophische Kopf« zu leisten, wie Schiller ihn in seiner Jenaer Antrittsrede nennt. Sein Ordnungsprinzip ist tatsächlich der Sinn, den *er* in die Geschichte hineinsieht. So hat das Subjekt selbst das Wissen »präsent« zu halten und zu disponieren. Wissen wird zur Bildung und Selbstbildung.

Schopenhauer nimmt in *Die Welt als Wille und Vorstellung* das Faust-Zitat und damit die Metapher der Rumpelkammer der Geschichte auf, wenn er die alten von den neuen Historikern unterscheidet. Jenen sei es noch gelungen, »das Einzelne doch so dar[zust]ellen, daß die sich darin aussprechende Seite der Idee der Menschheit hervortritt«; diese, »die neuen dagegen, Wenige ausgenommen«, geben meistens nur »ein Kehrriichtfaß und eine Rumpelkammer und höchstens eine Haupt- und Staatsaktion«. ³¹

In seiner Seldwyla-Novelle *Die drei gerechten Kammacher* (1856) charakterisiert Keller die von diesen drei grotesken Gestalten heftig umworbene, nicht minder groteske Züs Bünzlin durch ihre Lade, die eine Miniaturkunstkammer in sich birgt (wie die frühneuzeitlichen Kunstkammerschränke selbst nach dem Kunstkammerprinzip organisiert waren):

[...] ein halbes Dutzend silberne Teelöffel, ein Vaterunser mit Gold auf einen roten durchsichtigen Glasstoff gedruckt, den sie Menschenhaut nannte, einen Kirschkern, in welchen das Leiden Christi geschnitten war, und eine Büchse aus durchbrochenem und mit rotem Taft unterlegtem Elfenbein, in welcher ein Spiegelchen war und ein silberner Fingerhut; ferner war darin ein anderer Kirschkern, in welchem ein winziges Kegelspiel klapperte, eine Nuß, worin eine kleine Muttergottes hinter Glas lag, wenn man sie öffnete, ein silbernes Herz, worin ein Riechschwämmchen steckte, und eine Bonbonbüchse aus Zitronenschale, auf deren Deckel eine Erdbeere gemalt war, und in welcher eine goldene Stecknadel aus Baumwolle lag, die ein Vergißmeinnicht vorstellte, und ein Medaillon mit einem Monument von Haaren; ferner ein Bündel vergilbter Papiere mit Rezepten und Geheimnissen, ein Fläschchen mit Hoffmannstropfen, ein anderes mit kölnischem Wasser und eine Büchse mit Moschus; eine andere, worin ein Endchen Marderreck lag, und ein Körbchen aus wohlriechenden Halmen geflochten, so wie eines, aus Glasperlen und Gewürznägelein zusammengesetzt; endlich ein kleines Buch, in himmelblaues geripptes Papier gebunden mit silbernem Schnitt, betitelt: Goldene Lebensregeln für die Jungfrau als Braut, Gattin und Mutter; und ein Traumbüchlein, ein Briefsteller, fünf oder sechs Liebesbriefe und ein Schnepfer zum Aderlassen [...]. ³²

Aus der Kunst- und Wunderkammer ist hier wirklich ein schrulliges Curiositäten-Kabinett en miniature geworden, an dem sich kein strukturierendes Prinzip mehr zeigt. In der Präsenz dieser Kuriositäten, die nichts mehr mit der forschenden Neugierde der Kunstkammer zu tun haben, wird Geschichte nicht nur stillgestellt, sondern die Partizipation an Geschichte überhaupt verweigert. Die Kunstkammer der Frühen Neuzeit ist mit ihrem Ordnungs- und Strukturierungsentwurf nicht wiederherstellbar. Von ihr bleibt nur die kuriose (nicht ›curiöse‹, also auf Erkenntnis zielende) Erinnerung. Die Lade der Züs Bünzlin mutet an wie eine Parodie des Historismus.

V.

Am Gebirge als dem erhabenen Sujet scheitert Roderer. Von seiner Idee der absoluten Kunst bleibt – ähnlich wie bei Grillparzers »armem Spielmann« – nur ein Zerrbild, weil der Anspruch der mimetischen Verdoppelung des Gegenstandes im Bild verfehlt ist. Roderer zieht an den Rand des Lüpfinger Moors und arbeitet nun in Konkurrenz und im Wettlauf mit seinem künftigen Schwiegervater Peter Roderer, den er in seinen beschaulichen Abendstunden unterm Apfelbaum [!] kennen gelernt hat (eine Anspielung auf das Problem der Schuld, die man in diesem Bündnis selbst sehen könnte): Während Peter Roderer nämlich das Moor zuschüttet, indem er Steine hineinwerfen lässt, es also gleichsam steinigt, um Ackerland zu gewinnen, während er damit einen zentralen Gedanken der (Volks-) Aufklärung umsetzt: die Intensivierung der Landwirtschaft (etwa durch Trockenlegung), wie Peter Roderer überhaupt auf allen möglichen Gebieten gemeinnützig und im Geist der Volksaufklärung wirkt, versucht der Maler Friedrich Roderer das Moor noch festzuhalten, wie es ist: »Aber es ist nicht viel zu malen«, weil die Kultivierung des archaischen Moors voranschreitet (533). Insofern findet an der Veränderung des Moores nicht nur symbolisch-zeichenhaft Ausdruck, was sich im »großen« geschichtlichen Prozess vollzieht (wäre dies nicht auch »Ikonisierung«, »Veranschaulichung(?)«;³³ die Kultivierung des Moores ist auch die Sache selbst.³⁴ Das Moor, wie es Roderer festzuhalten sucht, wird zum Natur-Denkmal, das im Bild vor dem Vergessen bewahrt wird. (Stifter war selbst Denkmalpfleger.)³⁵ Roderers Malerei ist gewissermaßen ein negativer Historismus, bei dem die ethische Dimension, die den aufgeklärten Historismus (Vorbildlichkeit vergangener Personen und Epochen) kennzeichnete, noch einmal durchscheint.

Roderer malt dieses sein letztes Bild und beendet mit ihm seine Malerei. Der Maler des Moors und der Zerstörer des Moors gehören tatsächlich zusammen; sie

freunden sich auch bald miteinander an und erzählen sich ihre Lebens-Geschichte. Sie tragen ja nicht umsonst beide den gleichen sprechenden Nachnamen. Sie machen auf ihre Weise *Tabula rasa*: mit der Kunst und mit der unwirtlichen Natur. Sie sind ihr jeweiliges Alter Ego, die zwei Seiten derselben Medaille des geschichtlichen Fortschritts. Ohne den Ökonomen hätte der Maler keinen Gegenstand, den es noch zu malen lohnte und der ihn wirklich noch einmal herausforderte. Der Ökonom ist aber selbst der allseitig gebildete Bürger; er versteht durchaus viel von der Malerei und sammelt kostbare Gemälde; er schätzt die Kunst Friedrichs außerordentlich. Peter Roderer hat auch einmal mit einer Dichterlaufbahn geliebäugelt, genauer: mit der eines »Heldendichters« (555 u. 561). Sein Schloss Firnberg zieren »schöne Bilder« (579).

Maler Roderer kann sich »behaglich der Betrachtung meines Moores« hingeben (534), weil er so vermögend ist, dass er durch seine Kunst nichts zu verdienen braucht, und weil er mit seinem Vermögen ökonomisch umzugehen weiß. Das ist die Situation des epigonalen Dilettanten.³⁶ So kann er zum künstlerischen Chronisten einer Landschaft werden, die der Ökonom Roderer in exemplarischer Weise der geschichtlichen Veränderung unterwirft. Aus dem Maler, der am reinen, unveränderlichen, erhabenen, erschütternden Gegenstand (und die Erhabenheitsästhetik ist eine Art negativer Theologie)³⁷ mit seiner Idee des absoluten, ebenso ungeschichtlichen Kunst scheitert, wird der Maler, der sich der modernen Erfahrung der Geschichtlichkeit seines Gegenstandes nicht mehr entzieht und sie zu seiner Aufgabe macht, freilich um den Preis der Stillstellung *eines* geschichtlichen Zustandes im Bild. Mehr kann das Bild nicht (Lessing!).

Der geschichtliche Prozess ist hier zugleich ein Prozess des radikalen, irreversiblen Umbaus von Natur in Kultur(-landschaft); er trägt damit die moderne melancholische Signatur des geschichtlichen Prozesses von Verlust, Zerstörung, Verfall, dem auch die Kunst unterliegt. Das hat die eben zitierte, selbstzweiflerische Stelle schon angedeutet. »Nachkomme« des Moor-Malers Roderer ist Kafkas Heide-Maler Titorelli. (Kafkas Kenntnis von Stifter ist bezeugt.)³⁸

Beim Malen des Moors wird das Untergehende zum neuen Erhabenen (585). Roderer verfährt so, wie er es schon für das erhabene Sujet des Dachsteins, des großen Gebirges, ins Auge gefasst hatte. Alles, was er hervorbringt, sind im Grunde nur Vorstudien für das eine, »große Bild« (567), dessen Musealisierung er bereits anpeilt, bevor es abgeschlossen ist: Er bestellt frühzeitig einen großen, prächtig vergoldeten Rahmen. Der Rahmen nobilitiert es und begrenzt es zugleich. So wird es auch der repräsentativen Musealisierung zugänglich. Durch den Rahmen wird das Bild zu einer Wirklichkeit in Beziehung gesetzt, die nur die der Roderers ist.³⁹ Zunächst nur für sich selbst präsentiert Roderer das Bild. Sein Mu-

seum ist keine ausgegliederte, aber zugängliche Bildungsinstitution, sondern eine Art Mausoleum seiner Kunst. Damit verändert sich auch die Funktion des Bildes als eines Kommentars zur Geschichte: es wird zum singulären Kunstwerk, dessen Singularität die geschichtliche Aporie kennzeichnet, in der es sich befindet. Mit Roderers letztem großen Bild wird das Medium der Malerei selbst musealisiert und zugleich weggesperrt. Roderer revidiert seine implizit geschichtsphilosophisch grundierte Malerei: Aus dem Medium bilanzierender geschichtlicher Erinnerung und Bewahrung wird ein Werk von solcher Einzigartigkeit, dass letztlich niemand mehr an ihm partizipieren kann. Das scheint mir ein Grundproblem der Malerei des 19. Jahrhunderts zwischen historisch-realistischer Orientierung und Kunstanspruch zu sein. Und hier gelingt der frühen Fotografie vielleicht wirklich schon eher eine Vermittlung (Erinnerung, Dokumentation und Bewahrung, Modernität, Kunstanspruch).

Roderer lässt sich auf dem Lüpfhügel ein rustikales Blockhaus bauen, eine seltsame Mischung von Hirtenhütte und aristokratischer Einsiedelei, um das Gemälde fertig zu stellen und ihm einen angemessenen Raum geben zu können. Sein privater Bereich besteht nur aus einem Schlafraum. Vom Hügel aus kann er sich »einen Überblick über das Ganze [...] machen« (568), so wie er mit dem über die Maßen großen, panoramatischen Bild »wirklich das Wirkliche« (561), das »Ganze« zu malen beansprucht. Mimetisch ist das Bild also bis ins Riesenformat hinein.

Roderers letztes Bild wird zu einer Allegorie moderner ›Kultur‹-Geschichte; in seinem Ganzheitsanspruch will es tatsächlich – wie der Stil der Erzählungen selbst – Geschichte bilanzieren; es interpretiert das Totalitätspostulat klassischer Ästhetik neu, indem es sich als ›Medium der Präsenz‹ des geschichtlichen Prozesses begreift. Dort auf dem Hügel ist Roderer ein einsamer Künstler-Fürst, der seine Ganzheits-Fantasie ausleben kann, weil er selbst keinem ökonomischen Zwang unterliegt. So gesehen kann man Friedrich Roderers Aufgabe der Kunst und Eintritt in die bürgerliche Lebenssphäre und in die bürgerliche Dilettanten-Kultur auch als Abgang auf eine Konzeption von Kunst interpretieren, die ein letztes Mal im goldenen Rahmen inszeniert wird.⁴⁰

Der Musentempel ist zugleich Atelier, Wohnraum und später Schauraum für die wenigen Auserwählten aus der Familie: sein Alter Ego Peter Roderer und dessen Tochter Susanna. Wer sonst der Fama folgt und zu Kunst und Künstler pilgert, wird nicht vorgelassen. Hier ist keine Bildungsreise zu machen. Das letzte, große Bild ist nicht in die bürgerliche Kultur integrierbar.

Der Künstler Roderer ist zugleich Architekt und Ingenieur seines Musentempels. Das Haus ist betont einfach, archaisch. Der Musentempel ist kein Mikro-

kosmos, sondern eben »nur« ein exklusiver Schauraum, ein Atelier und eine Werkstatt für die moderne Kultur-Geschichte. So treibt Roderers Musentempel den Prozess der Ausdifferenzierung und Institutionalisierung der Wissenschaften und Künste, dem die frühneuzeitliche Kunstkammer zum Opfer fällt, auf die Spitze. Das letzte große Bild hängt wirklich ganz allein. Es korrespondiert mit keinem anderen Bild. Mit dem archaischen Blockhaus und dem letzten Bild des Malers kommen Anfang und Ende eines Kulturprozesses zusammen: Danach wird etwas Neues beginnen.

VI.

Dieses große Bild malt Roderer »mit einem *Eifer* und mit einem *Feuer*, die ich früher gar nicht gekannt hatte« (581). Als es dann fast fertig ist, hat er »eine unsäglich Zeit und *Glut* [...] in dieses Bild hinein gemalt« (582). Der Feuereifer verdankt sich dem Feuer der Liebe zu Susanna, die, ein altes Thema, zunächst zu seiner Muse wird, dann zu seiner Frau. Die Feuer-Metaphorik weist auf das Autodafé, das Roderer am Ende veranstaltet, voraus. In diesem Feuer bringt er seiner Geliebten die Kunst zum Opfer. Als tatsächlichen Grund gibt Roderer an, die Aufgabe der vollkommenen Mimesis, die er sich selbst gestellt hat, nicht bewältigen zu können: »Meine geliebte Braut, du höchstes Gut meines Herzens hinieden! höre mich an. Mein großes Bild, welches bis auf Kleinigkeiten fertig ist, kann die Düsterei, die Einfachheit und Erhabenheit des Moores nicht darstellen. Ich habe mit der Inbrunst gemalt, die mir deine Liebe eingab, und werde nie mehr so malen können. Darum muß dieses Bild vernichtet werden, und keines kann mehr aus meiner Hand hervorgehen.« (585) Da konkurrieren zwei Interessen miteinander wie schon einmal bei Moritzens *Anton Reiser*, der »alles für sich haben wollte, was die Kunst zum Opfer fordert«. ⁴¹ Im Verzicht auf die Kunst, wie sie Roderer versteht, scheitert dessen Konzept einer Kunst, in der sich Monumentalisierung und geschichtliche Prägnanz verbinden sollten. Sein letztes Bild sollte dem Moor, der in die Geschichte hineingerissenen archaischen Natur ein Denkmal setzen, das er freilich so radikal dem Diskurs entzieht, dass es niemandem mehr zu denken gibt. Den Schritt zur geselligen Integration in die Dilettantenkultur, der in seiner Praxis der Landschaftszeichnung und -malerei angelegt ist, vollzieht er nicht als Maler. – Wie das anders gehen könnte (und um welchen Preis), zeigt das Beispiel Mörikes! – ⁴² Er betreibt seine Kunst gänzlich ungesellig; es gibt für sie keine soziale und gesellschaftliche Perspektive: nicht mehr die der Hofkunst – etwa im Schloss Firnberg – und der institutionellen Religion, nicht die der bürgerlichen Gesellig-

keitskultur, nicht einmal die einer dauerhaften Musealisierung, nicht die der Bohème. Darum ist es nur schlüssig, dass die ihn neu familial sozialisierende Geliebte zugleich das Ende seiner Kunst bedeutet. Die Erzählung formuliert deshalb keine generelle »Absage an die Kunst«, ⁴³ Es zeichnet sich hier auch noch nicht die »Medienkonkurrenz« von Literatur, bildender Kunst und Fotografie ab, eine Deutung, die Hans-Peter Ecker vorgeschlagen hat. ⁴⁴ Die Fotografie ist noch lange nicht das »Speichermedium«, in dem »Erinnerungen und Träume [...] reproduzierbar werden« und das deshalb »die Kraft des Halluzinierens bei Schreibern wie bei Lesern« überflüssig machen würde. ⁴⁵ Sie orientiert sich noch bis in die Wende zum 20. Jahrhundert hinein an den Gestaltungsverfahren der bildenden Kunst. Auch die Fotografie hätte das nicht leisten können, was Roderer von der Malerei verlangt. Denn hier, in der religiös-erotischen Überhöhung der Kunst, geht es nicht mehr nur um eine ästhetische Bewahrung dessen, was im Prozess geschichtlicher Modernisierung unrettbar verloren geht. Wird im 18. Jahrhundert die Frage der Sinnlichkeit und Lebendigkeit von Literatur, also ihr Potenzial, sinnliche Präsenz zu schaffen, im Bezug auf die bildende Kunst diskutiert, so bleibt hier doch allein die literarische Geschichte, die der Maler Roderer als Erzähler vom Ende seiner Kunst über sich selbst erzählt. Dadurch gewinnt die Literatur zwar nicht eine präsentische Sinnlichkeit zurück, die ihr der *Ut pictura poesis*-Topos noch zugetraut hatte. – Roderer will »*bloß* etwas erzählen« (529). – Sie wird aber in einer Weise zum Ort der Erinnerung, wie es der Malerei und auch der Fotografie nie möglich wäre. Die Erzählung rediskursiviert das Bild, indem sie ihre Grenzen anerkennt: nicht Konkurrenz, sondern Aufgabenteilung und Eröffnung neuer ästhetischer Spielräume.

1 Etwas ergänzter und überarbeiteter Text meines Kölner Vortrags; Jürgen Fohrmann danke ich für Anregungen, erste Überlegungen auszuarbeiten, den Teilnehmern des Kolloquiums und insbesondere Gerhard Plumpe für kritische Anmerkungen.

2 Als »Dialog« beschreibt Erika Billeter das Verhältnis der beiden Künste: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, mit Beiträgen von Prof. J. A. Scholl gen. Eisenwerth, Bern 1979; eher als Konkurrenzverhältnis interpretiert es Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990. Grundlegend bis heute: Erwin Koppen: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987. – Zur Entwicklung des Porträts nach der Jahrhundertwende vgl. Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus*, Katalog zur Ausstellung Kunsthalle Bielefeld 1992/93, Bielefeld 1992.

3 Zu Stifter als Künstler, zu seiner Kunstreflexion und seinem Verhältnis zur Fotografie vgl. Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995, bes. Teil III; dort ist auch die einschlägige Literatur aufgeführt. Aus der älteren Literatur vgl. Fritz Novotny: *Adalbert Stifter als Maler*, Wien 1941. Vgl. auch den ambitionierten Versuch von Laurence A. Rickels: *Stifters Nachkommenschaften: The Problem of the Surname, the Problem of Painting*, in: *Modern Language Notes* 100 (1985), S. 577–598.

4 Grundlegend zur Biographie ist die große Studie von Wolfgang Matz: *Adalbert Stifter oder Diese*

- fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie, München/Wien 1995. Vgl. auch Ursula A. Mahlen-dorff: Stifters Absage an die Kunst?, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins, Bern/München 1981, S. 369–383 (hier: S. 370) (mit einer problematischen Identifikation von Roderer mit Stifter).
- 5 Nachdrücklich zum verborgenen semiotischen Diskurs im Werk Stifters vgl. Christian Begemann: Die Welt der Zeichen (Anm. 3); vgl. auch ders.: »Realismus« oder »Idealismus«? Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff, in: Hartmut Laufhütte/Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, Tübingen 1996, S. 3–17.
 - 6 Vgl. aber jetzt: Hans-Peter Ecker: »Darum muß dieses Bild vernichtet werden«. Über wissenschaftliche Sinnspiele und poetisch gestaltete Medienkonkurrenz am Beispiel von Stifters *Nachkommenschaften*, in: Laufhütte/Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter (Anm. 5), S. 508–524. Ecker gibt auch ausführliche Hinweise zur Forschungssituation. Außerdem: Karl Konrad Polheim: Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifters *Nachkommenschaften* und das Problem seiner Kunstauffassung, in: Vincent J. Günther/Helmut Koopmann/Peter Pütz/Hans Joachim Schrimpf (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, Berlin 1973, S. 385–417 (mit ausführlichen Anmerkungen zur älteren Literatur); Friedbert Aspetsberger: Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, VI/1975, S. 238–260; Gerhard Plumpe: An der Grenze des Realismus. Eine Anmerkung zu Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* und Wilhelm Raabes *Der Dräumling*, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1994, S. 70–84.
 - 7 So der Text selbst. Vgl. Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften*, in: ders.: Bunte Steine und Erzählungen, mit einem Nachwort von Fritz Knökel und Anmerkungen von Karl Pörnbacher, München 1979, S. 525–586. Nachweise aus dieser Erzählung künftig unmittelbar im Text.
 - 8 Im Hinblick auf Stifter selbst: Matthias Kamann: Epigonalität als ästhetisches Vermögen. Untersuchungen zu den Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters, Stuttgart 1994, zu den *Nachkommenschaften* S. 233 ff.; vgl. auch Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reiches, Darmstadt 1985, S. 95–101.
 - 9 Vgl. Polheim: Die wirkliche Wirklichkeit (Anm. 6).
 - 10 Markus Fauser: Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien, München 1999.
 - 11 Vgl. hierzu und auch zu dem unten zitierten Beleg aus Kellers Erzählung *Die drei gerechten Kammacher* Günter Oesterle: Das Erinnern des Vergessenen und Überholten. Kuriositäten in Werken Brentanos, Mörikes und Raabes, in: Marion Adams/Tim Mehigan/Gerhard Schulz (Hg.): Literatur und Geschichte 1788–1988, Bern/Frankfurt/M. 1989.
 - 12 Zuerst im Brief an Vischer vom 24. August 1838; hier zit. nach Eduard Mörike: Sämtliche Gedichte und die *Idylle vom Bodensee*, hg. sowie mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Mörike, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen versehen von Heinz Schlaffer, München o. J., S. 117.
 - 13 Vgl. Renate von Heydebrand: Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung, Stuttgart 1972; Verf.: Joli gratuliert. Eduard Mörike und sein Hund, in: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): Nach der Sozialgeschichte: Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie, Tübingen 2000, S. 221–232.
 - 14 Vgl. – im Kontext praktischer Theologie und Homiletik – Verf.: »Bis Anfang Applicatio«. Mörikes *Alter Turmhahn* und die Predigt, in: Theologie und Glaube 88 (1998), S. 454–462.
 - 15 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf Thesen und Überlegungen Jürgen Fohrmanns zur Einführung in das Tagungsthema, ohne dies eigens weiter kenntlich zu machen.
 - 16 Vgl. Annette Wittkau: Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems, Göttingen 1994.
 - 17 Zur Stilanalyse vgl. auch Mahlen-dorff: Stifters Absage an die Kunst (Anm. 4).
 - 18 Plumpe: An der Grenze des Realismus (Anm. 6), S. 78.
 - 19 Hans-Georg Kemper: Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozeß. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und Aufklärung, 2 Bde., Tübingen 1981.
 - 20 Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1985.
 - 21 Vgl. hierzu bes. Begemann: »Realismus« oder »Idealismus«? (Anm. 5).
 - 22 Vgl. Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart/Weimar 1995; vgl. auch Lothar van Laak: Die Bild-Macht des erhabenen

- Gefühls. Ästhetische Theorie und literarische Praxis des Erhabenen im 18. Jahrhundert, in: Verf./ Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800, Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, S. 35–60.
- 23 Vgl. Kunstmuseum Basel: Caspar Wolf (1735–1783). Landschaft im Vorfeld der Romantik, Katalog zur Ausstellung, Basel 1980; zuletzt: Ausstellungskatalog Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung, hg. v. Herbert Bock/Peter C. Bol/Maraike Bückling, Frankfurt/M. 1999.
- 24 Vgl. Ursula Link-Heer: ›Raffael ohne Hände‹ oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der ›maniera‹ bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: Verf. (Hg.): Manier und Manierismus, Tübingen 2000, S. 203–219 (hier: S. 211).
- 25 Vgl. Kamann: Epigonalität als ästhetisches Vermögen (Anm. 8).
- 26 Vgl. Schmidt: Genie-Gedanken (Anm. 8), S. 97.
- 27 Goethes Werke (Hamburger Ausgabe in 14 Bänden), Bd. III: Dramatische Dichtungen I, textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz, 11. Aufl. München 1981, S. 26.
- 28 Vgl. Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.
- 29 Ich zitiere hier aus dem Titel des Zedlerschen Universallexikons; die Hinweise auf die frühneuzeitliche Kunstkammer basieren auf: Verf.: Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart 1989, wo frühneuzeitliche Kunstkammer und frühneuzeitliche Utopie parallelisiert werden als Sammlungen und Laboratorien, enzyklopädische Wissensordnungen und Wissenschaftssysteme. Diese Rehabilitierung der frühneuzeitlichen Kunstkammer, in der alles andere als die Vergegenständlichung der krausen manieristischen Phantasie frühneuzeitlicher Fürsten zu sehen ist, hat vor allem Horst Bredekamp eingeleitet; er hat dabei auch deutlich gemacht, welche Herausforderungen von der frühneuzeitlichen Kunstkammer noch für aktuelle Diskussion um Interdisziplinarität und Wissenschaftsorganisation ausgehen können. Vgl. ders.: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993. Dem Buch liegt ein Aufsatz Bredekamps von 1982 zugrunde. – Aus den zahlreichen Publikationen der letzten Jahre zu Konzept und Geschichte der frühneuzeitlichen Kunstkammer sei nur die jüngste genannt: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Ausstellungskatalog, bearb. v. Alfred Walz und Susanne König-Lein, Braunschweig 2000.
- 30 Dazu Volker Plagemann: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967.
- 31 Artur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I, erster Teilband (= Zürcher Ausgabe, Bd. I), Zürich 1977, S. 310.
- 32 Gottfried Keller: Die drei gerechten Kammacher, in: ders.: Sämtliche Werke in sieben Bänden, hg. v. Thomas Böning/Gerhard Kaiser/Dominik Müller, Bd. 4, Die Leute von Seldwyla, hg. v. Thomas Böning, Frankfurt/M. 1989, S. 195–239 (hier: S. 207); vgl. Oesterle: Erinnern (Anm. 11).
- 33 Vgl. auch Aspertsberger: Stifters Erzählung (Anm. 6), S. 257.
- 34 Inwiefern die Volksaufklärung als Fundus für realistisches Erzählen im 19. Jahrhundert begriffen werden kann, inwiefern sie Stoffe und Themen liefert, inwiefern sie das genaue Hinschauen fördert, ist noch nicht systematisch untersucht. Bei Jeremias Gotthelf z. B. scheint mir das offensichtlich.
- 35 Vgl. Wilfried Lipp: Adalbert Stifter als ›Conservator‹ (1853–1865). Realität und Literatur, in: Laufhütte/Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter (Anm. 5), S. 185–203.
- 36 Vgl. Kamann: Epigonalität als ästhetisches Vermögen (Anm. 8).
- 37 Vgl. Verf.: Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee, in: ders. u. a. (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen (Anm. 22), S. 17–34.
- 38 Einige Belege hierfür in dem von Hartmut Binder hg. Kafka-Handbuch, 2 Bde, Stuttgart 1979.
- 39 Vgl. auch Gerhard Plümpe: Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information, in: Gerd Eversberg/Harro Segeberg (Hg.): Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten, Berlin 1999, S. 67–79, bes. S. 75 ff. Plümpe bezieht sich dort auf den Essay Georg Simmels von 1902 *Der Bildrahmen*.
- 40 Auch Graf Heinrich in Stifters Erzählung *Die Narrenburg* gehört, wie Friedrich Roderer, zu einer ziemlich verrückten Familie. Mit seinem Sammeln von Mineralien, Gräsern und Insekten erinnert er zwar noch an die Sammelleidenschaft frühneuzeitlicher Fürsten und gehört doch in die bürgerliche Dilettanten-Kultur. Die Zugehörigkeit zu ihr beglaubigt er, wie Friedrich Roderer, durch seine Heirat mit der schönen Wirtstochter Anna. Die Narrenburg, die er übernimmt, restauriert und schließlich bezieht, bilanziert ebenfalls die gesamte Kulturgeschichte (darauf hat Christian Bege-

mann bereits hingewiesen: Die Welt der Zeichen [Anm. 3], S. 210 ff., bes. S. 223–225, der in der Narrenburg ein »Gedächtnis der Kultur« sieht); sie ist in ihrer architektonischen Gesamtkonzeption eine große Kunstkammer, eine Sammlung, die sich von ihrem Typus her aber überlebt hat: Fluchtpunkt von Heinrichs neuem Leben als Schlossbesitzer ist daher die tätige Anteilnahme am bürgerlichen Leben des Tales, nicht fürstliche Kunstkammer-Forschung.

- 41 Karl Philip Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort hg. v. W. Martens, Stuttgart 1975, S. 413.
- 42 Vgl. Susanne Fliegner: Der Dichter und die Dilettanten. Eduard Mörike und die bürgerliche Gesellschaftskultur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.
- 43 Zur kritischen Diskussion dieser Forschungsposition vgl. Mahlendorff: Stifters Absage an die Kunst (Anm. 4).
- 44 Vgl. Ecker: Sinnspiele (Anm. 6).
- 45 Friedrich A. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986; hier zit. nach Ecker: Sinnspiele (Anm. 6), S. 522 f.

Nils Reschke

»DIE WIRKLICHKEIT ALS BILD«.

LEBENDE BILDER IN GOETHES »WAHLVERWANDTSCHAFTEN«

Ein »mythisches Schattenspiel in Kostümen des Goetheschen Zeitalters«¹ hat Walter Benjamin in den *Wahlverwandtschaften* gesehen. Auch im Anschluss an die ertragreichen Studien zur ikonographischen Prägung des Textes² gilt der Roman tendenziell als Beleg für Goethes Abwendung von bedrohlicher Gegenwart um 1800. Schon die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* hatten indes vorgeführt, dass »der politische Diskurs«³ durch Flucht aufs Land nicht stillzustellen ist. Die *Wahlverwandtschaften* verschränken ihrerseits antike und christliche Mythen mit politisch einschlägigen interdiskursiven Kollektivsymbolen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, deren markanteste sicherlich Landschaftspark, Ehebruch und Chemie darstellen.⁴ Lässt sich hier die unterstellte politische Bedeutungsschicht des Textes, die trotz Tendenzen zur Rehistorisierung noch immer so etwas wie den blinden Fleck der *Wahlverwandtschaften*-Forschung darstellt, lediglich exemplarisch vorführen,⁵ bieten sich die Luciane-Episoden bzw. die *tableaux vivants*-Szenen der Kapitel II.5 und II.6 aus mehreren Gründen dafür an. Der vordergründigste besteht darin, dass Lucianes mythologisches Vorbild – die Heilige Lucia von Syrakus – nicht nur Patronin der Blinden ist, sondern auch der Dichter, Weber und Schneider. So steht zu vermuten, dass die Untersuchung der Frage, für welche Kostüme des Goetheschen Zeitalters Luciane »beinah ihre sämtliche Garderobe zerschneiden« (434) lässt, Hinweise auf zeitgeschichtliche Gehalte der *tableaux vivants* bietet. Die Bilderszenen sollen daher im Folgenden im Kontext einer *historischen* Mythologie des napoleonischen Zeitalters verortet werden.⁶ Wichtig erscheint dabei, dass die Lebenden Bilder, die sämtlich in Weimar nachgestellt wurden,⁷ Stillstellungen des Diskurses im Bild thematisieren, um dadurch schon auf der Textebene die Differenz von Kunst und Wirklichkeit zu problematisieren. Zeitgeschichtlicher Perspektivierung fügt sich dann aber zudem, dass in den abschließenden Sprüchen 30–35 des Tagebuchs in Kapitel II.5 die bloß scheinbar paradoxe Doppelfunktion der Kunst als Entfernung von und Annäherung an das Leben beleuchtet wird. Der Satz »Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst« (439) hat nicht nur in dieser Reihe exponierte Stellung, sondern lässt sich geradezu als Poetologie *in nuce* des unter historischer Perspektive fokussierten Textes verstehen. Indem »wir« nämlich der Kunst »im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not« (439) bedürften, wird ästhetische Distanz mit-

nichten als eskapistische Abkehr von der bedrohlichen Realität konzipiert, sondern als Versuch expliziert, das Unbegreifbare und Inkommensurable der Geschichte in verkleinertem Maßstab »in den Sehewinckel zu bringen«.⁸

Die Ausführungen gliedern sich in drei Abschnitte. Die Bildkonfiguration wird zunächst als Versuch gedeutet, auf Erfahrungen geschichtlicher Beschleunigungen und Brüche mit einer Darstellungsform kontrollierter Veränderung zu reagieren. Ein zweiter Untersuchungsschritt weist die Lebenden Bilder als parodistische Ikonisierung der Romanhandlung auf. Die enge Anbindung der Bilder an das Textgeschehen bildet dann den Anknüpfungspunkt einer politischen Allegorese der Darstellungen. Diese hebt die Ambivalenzen schon der Einzeldarstellungen hervor, um anhand der narrativen Verknüpfung der Bildkonfiguration den Konstruktcharakter jeder Bedeutungstiftung zu unterstreichen.

I. LEBENDE BILDER

Attitüden wie Lebende Bilder haben in den letzten Jahren wieder verstärkte Aufmerksamkeit in kunst- und sozialgeschichtlichen Studien gefunden.⁹ In diesen Arbeiten wird regelmäßig die paradigmatische Rolle der *Wahlverwandtschaften* hervorgehoben, welche die um 1760 einsetzende Mode, »wirkliche bekannte Gemälde« (433) durch lebende Personen nachstellen zu lassen, als geselliges Abendvergnügen zeigt. Goethes Text hat die in Deutschland vor allem im 19. Jahrhundert verbreitete Darstellungsform der *tableaux vivants* entscheidend angeregt. Dies zeigt sich zum einen darin, dass bei Bildnachstellungen immer wieder auf die vom Romanpersonal gestellten Vorlagen zurückgegriffen wurde, andererseits darin, dass literarische Darstellungen von Bilderszenen in Erzählungen und Romanen nach 1800 mehr oder weniger offenkundig von den *Wahlverwandtschaften* inspiriert sind.¹⁰ Den Roman für die Beliebtheit der Unterhaltungsmode nach 1800 allein verantwortlich zu machen, greift jedoch zu kurz, da Bildnachstellungen vor allem in Frankreich bereits im 18. Jahrhundert weit verbreitet waren und dann im gesamten 19. Jahrhundert auch in Deutschland der praktischen Einübung und Verkörperung bürgerlicher Verhaltensmuster dienten.¹¹ Der zentrale Begriff des *tableau* in Diderots Theaterkonzeption verweist auf den Ursprung dieser anti-aristokratisch besetzten »Tugendspiele« in der Aufklärung und belegt den zeitlich, sachlich und ideologisch engen Zusammenhang der Darstellungsform mit bürgerlicher Malerei und Bühnenkunst.¹² (Dem muss nicht widersprechen, dass das aufwendige Kunstvergnügen in der Praxis bei Bürgern wie Adligen

gleichermaßen beliebt war.) Nicht nur den Inhalten der Bilder – seien diese *tableaux vivants* nach malerischen oder fiktive »lebende Bilder« nach literarischen Vorlagen auf einer Guckkastenbühne – kommt dabei allerdings Signifikanz zu, sondern der Darstellungsform selbst. Die Rahmenschau, die auch Charlotte als Wahrnehmungsmuster für Eduards ästhetisch-panoramatischen Landschaftsblick zu inszenieren sucht,¹³ lässt sich mit August Langen als Versuch begreifen, Kontingenzerfahrungen und verwirrende Sinnesvielfalt zu bewältigen, um sich die Welt als simultan überschaubares Bild bzw. als geordnete Abfolge einer Bilderkette herzurichten.¹⁴ Wie Attitüdenwechsel – als solche versteht man im Unterschied zu den häufig mehrpersonigen *tableaux vivants* die Abfolge von Einzelpersonendarstellungen meist antiken Inhalts – suggerieren dabei die für den flüchtigen Augenblick hergerichteten Lebenden Bilder gesellschaftliche Veränderbarkeit einerseits, Dauerhaftigkeit im Wechsel durch (Wieder-)Belebung tradierter ikonographischer Vorlagen andererseits.

Die Darstellungsform verkörperte den Wunschtraum nach gesellschaftlicher Stabilität und das Bewußtsein des historischen Wandels gleichermaßen, sie ermöglichte individuelle Selbstvergewisserung durch momentanes Innehalten genauso wie das Bewußtsein, in überindividuelle gesellschaftliche Veränderungsprozesse eingebunden zu sein.¹⁵

Die Reflexion auf Stillstand und Bewegung kennzeichnet auch die *literarische* Darbietung der Lebenden Bilder in Goethes Roman – hier vorrangig durch die Thematisierung des Bild-Text-Verhältnisses. Nach einer Folge ebenso anspielungsreicher wie aufdringlicher Abendunterhaltungen lässt der einsichtige Graf »ein Theater« (427) aufstellen, um das plappernde »Affenwesen« (424) Luciane, Charlottes Tochter und Ottilies Gegenspielerin, zur Stellung Lebender Bilder zu bewegen. Dieser Disziplinierungsakt macht das begehrliche Subjekt zum Objekt von Betrachtung und ikonographischer Lektüre.¹⁶ Die Rückverwandlung der Stillstellungen in den Text knüpft auf darstellungstheoretischer Ebene an die zentralen Diskurse des Romans über Augenblick und Zeitkontinuum, Leben und Tod an und reflektiert den Medienwechsel vom (vermeintlichen) Raummedium des Bildes zum Zeitmedium des Textes.¹⁷ Die Bilderszenen beziehen ihre Komplexität dabei durch den Rekurs auf die imaginär-halluzinatorische Bildvorstellung einerseits wie durch die diskursivierte Materialität der Medien Bild und Text andererseits. So lassen die Bilderszenen die Handlung auf der Schlossbühne zwar vordergründig zu gerahmten Szenen erstarren, die ikonographischen Vorlagen werden im Text als Text aber ihrerseits nicht – wie etwa im *Römischen Carneval* –

als Illustrationen oder typographisch eigens hervorgehobene Schriftblöcke repräsentiert, sondern als Vorstellungsbilder für das ›innere Auge‹ aufgerufen. Die Versprachlichung der bildlichen Erfahrung in der Ekphrasis wirft so aber auch die während der Arbeit an *Wahlverwandtschaften* und *Farbenlehre* besonders virulente Frage nach Differenzen von visueller Wahrnehmung und sprachlicher Darstellung auf, denn ›inwiefern das Sagen [...] mit Sehen und Denken zusammentrifft, das hängt« für Goethe zu dieser Zeit ganz explizit »vom Glück ab«.¹⁸ Mit Blick auf die zentralperspektivischen Wahrnehmungsbedingungen gegenständlicher Darstellungen wird dann aber das Prinzip der Rahmenschau, das ja auch das des Buchdrucks ist, als Wahrnehmungs- und Erkenntnisform durch die Bilderszenen eindringlich ins Bewusstsein gerückt. Der Text ruft durch den Hinweis auf »Kupferstiche nach berühmten Gemälden« (433) eine vorgeblich kollektive Bilderinnerung auf – »Wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde« (434) lautet des Erzählers rhetorische Frage angesichts der *sogenannten Väterlichen Ermahnung* –, um durch den Griff zur Abbildung oder den Rückgriff auf den Gedächtniseindruck ein Moment evidenter Anschauung bzw. Bilderinnerung zu kalkulieren, das weder diskursiv noch durch die bildproduzierende Kraft der Sprache eingeholt werden kann.¹⁹ Die Reflexion auf die zentralperspektivischen Rezeptionsbedingungen von Bildern wie Texten wird dann schließlich dadurch weitergehend differenziert, dass die Stellungen auf der Guckkastenbühne durch den Hinweis auf das von einem Betrachter der genannten *Väterlichen Ermahnung* ausgerufene »tournez s'il vous plaît«, das man »manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt« (435), analogisch auf den Buchdruck bezogen werden. Im Hinweis auf Vorder- und Rückseiten des Buchtextes als mediale Differenz zu Tafelbild oder Druckgrafik nimmt der Roman die Frage nach seiner ›Anschaulichkeit‹ als eine nach simultaner Sichtbarkeit der Zeichen somit auf anderer Ebene nochmals auf. In der »Zeit der Umwendung« (458) genannten Gegenwart der Protagonisten schafft der Rekurs auf den Buchdruck deren Begehren, der Welt des Vaters ganz buchstäblich den Rücken zuzuwenden, um sinnbildlich auch der symbolischen Ordnung zu entsagen,²⁰ ein strukturelles Äquivalent auf der Darstellungsebene.²¹ Die doppelte Akzentuierung von Medialität, die die aufgerufenen Bilder in der Beschreibung als Text bewusst macht, diesen Text aber zugleich als Druckbild in Erinnerung ruft und auch die Anschauung der »berühmten« (433) Darstellungen kalkuliert, gibt somit den Rahmen für Deutungen der Lebenden Bilder auf verschiedenen Beobachtungsebenen vor. Werden Bilder und Texte aufgrund ihrer divergierenden Zeichensysteme so als wie auch immer im Einzelnen zu fokussierende Darstellungs- und Erkenntnisweisen thematisiert, sind sie vom Roman – zumal als narrative Bildkonfiguration – dann

aber auch durch die Reflexion auf Geschichtlichkeit und auf den mortifikatorischen Status der Kunst überhaupt analogisiert. Das zeigt sich neben der Wahl von Sujets der Historienmalerei auch darin, dass die Diskursivierung des Bildes als ein mobiles wie vergängliches Erinnerungsmedium in Ottilies Tagebuch (Kap. II. 2) der Stillstellung des Diskurses in Lebenden Bildern vorangeht. Als »der beste Text zu vielen oder wenigen Noten« (406) charakterisiert, dient so das vermeintliche Präsenzmedium des »lebenden« Bildes wie der »tote« Text letztlich der Bildung historischen Bewusstseins als Demystifikation emphatisch auf Dauer gestellter Augenblicke.²² Die den Roman durchziehende Verbindung von Bild und Tod fällt dabei aber auf vertrackte Weise mit der vorgeblich »natürlichen Bildnerie« (433) des Lebens selbst zusammen. Erscheint schon Luciane in ihren Darstellungen »wie aufs Gemälde berechnet« (433), fügen sich die anderen Protagonisten gleichsam auch jenseits errichteter Theaterbühnen szenischen Ikonisierungen von Prätexten ein, um binäre Oppositionen wie Leben und Tod oder Kunst und Wirklichkeit fragwürdig erscheinen zu lassen.²³ Die Pointe, auf die die Prognose einer virtuellen Züge tragenden Moderne der »künstlichsten Natur« (435) hinausläuft, liegt dabei darin, das Bild nicht mehr als das Andere von Wirklichkeit zu konzipieren, sondern Wirklichkeit tendenziell in selbst geschöpften Bildern aufgehen zu lassen.²⁴ Das erstarrte Kind Otto an Ottilies »Marmorbrust« wie ihr eigenes Schlusstableau im Märchen-Glassarg sind dabei nur die drastischsten Illustrationen einer neuzeitlichen Bilderlogik, die den Topos von der Wirklichkeit des Bildes verkehrt, um die »Wirklichkeit als Bild« (444) erscheinen zu lassen.



Abb. 1

Louis-Gérard Scotin: Der geblendete Belshazzar, undatiert.

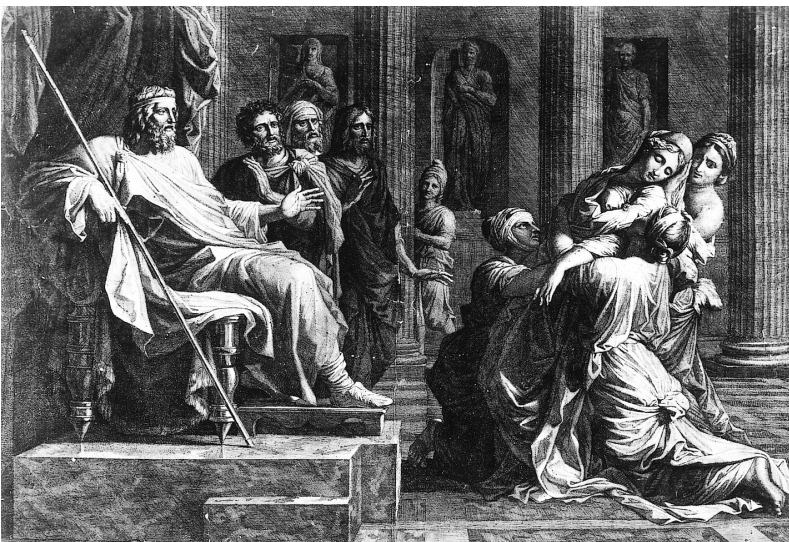


Abb. 2

Jean Pesne: Esther vor Ahasuerus, undatiert.

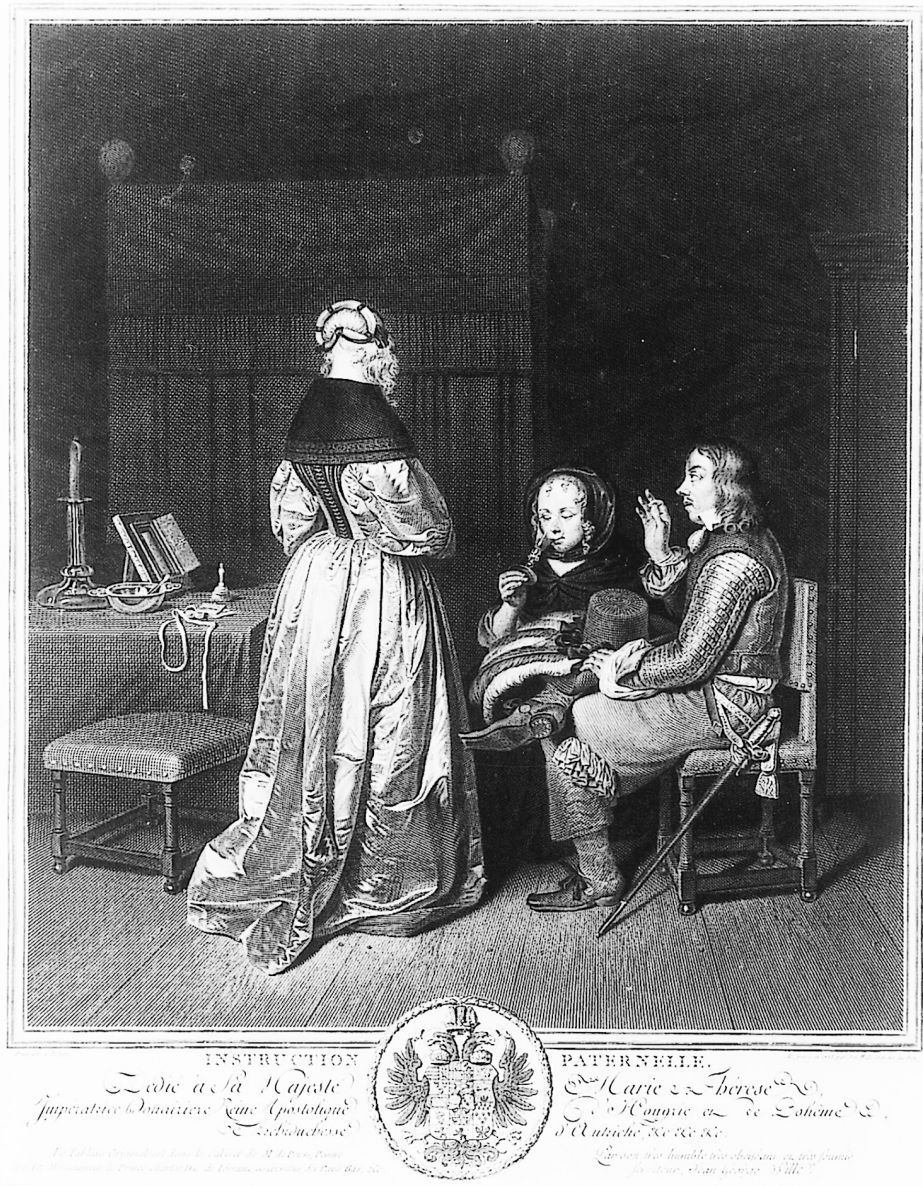


Abb. 3

Johann Georg Wille: Instruction Paternelle
(Väterliche Ermahnung), 1765.

II. TOURNUREN DER GESCHICHTE I (WAHLVERWANDTSCHAFTEN)

Goethe wählt mit dem Historienbild des blinden Belisar (Abb. 1) und einer niederländischen Genreszene (Abb. 3) zwei profane Sujets, die mit zwei religiösen über Kreuz gestellt werden – der historisch-alttestamentlichen Darstellung Esthers vor dem »Zeus gleichen König« (434) Ahasverus (Abb. 2) und einer neutestamentlichen Krippendarstellung.²⁵ Diese scheinbar eklektizistische Bildauswahl entspricht der goethezeitlichen Praxis bei der Darstellung von Attitüden und Lebenden Bildern.²⁶ Auch deshalb herrschte bei Erscheinen des Romans Irritation darüber, wieso eine periphere Kunstform, die intentional darauf abzielt, Differenzen von Natur und Kunst einzuebnen, um Goethes eigener Anschauung der Kunst als *zweiter* Natur diametral entgegensustehen, im Roman breite Darstellung findet.²⁷ Vor der Folie klassischer Kunstanschauung gelesen, werden die Lebenden Bilder daher auch von der *Wahlverwandtschaften*-Forschung in der Regel lediglich als Kritik am Dilettantismus oder aber als Medium psychologischer Charakterisierung der Stiefschwestern Luciane und Ottilie rezipiert.²⁸ Aufmerksamere Blicke auf kompositorische Ähnlichkeiten der beiden erstgestellten Historienbilder wie Analogien der letztgestellten Familiendarstellungen lassen allerdings vermuten, dass hier offensichtlich ein in kontrastive Paare gegliedertes Bildquartett, das in seiner Vierzahl die Anordnung der vier Elemente in der Gleichnisrede doppelt, hinsichtlich sinnbildlicher Gehalte mit Bedacht gewählt wurde. Es ist zudem unschwer zu erkennen, dass die »weltlich(-aristokratische Luciane nur vordergründig den desavouierten Widerpart der bürgerlich(-)heiligen« Ottilie darstellt – gehen nicht nur beide Stiefschwestern auf christliche Blindenheilige zurück,²⁹ sondern stellt die südliche Heilige Lucia ironischerweise das Vorbild der nördlichen Heiligen Odilia dar.³⁰ Schon die zweimalige Quasi-Ohnmacht und das prominente Dingsymbol der Asten – »Aster« bedeutet »Stern« und entspricht im Hebräischen »Esther« – schreiben die marianisch inszenierte »Himmelskönigin« (445) Ottilie dann in die Darstellung der jüdischen Königin Esther ein, die mittelalterlicher Typologie zufolge zudem Maria präfigurierte.³¹ Dass Ottilie »von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen« (434) bleibt, lässt sich also nur hinsichtlich körperlicher Abwesenheit bestätigen, stellt die Wahl der schönen jüdischen Waise durch den Perserkönig als Substitut für dessen erste Frau im Buch Esther zudem einen strukturellen Zusammenhang zur narrativen Grundstruktur des Romans her. Die Differenz in der Analogie liegt freilich darin, dass im Buch Esther ganz im Gegensatz zum Roman politische und erotische Interessen des neuen Herrscherpaares in Einklang zu bringen sind. Die im Schlusskapitel explizit auf Ottilie bezogene kompositorisch ähnliche Darstellung des

gefallenen Belisar – chronologisch die erstgestellte – erweist sich der Romanentwicklung entsprechend als Kontrastbild derjenigen Esthers, weil das unerklärbare Schicksal des gestürzten Generals Belisar häufiger durch erotische Verstrickungen zu rationalisieren gesucht wurde. Als thematisches wie kompositorisches Gegenbild fügt sich die Abbildung Belisars somit dem antinomischen Darstellungsprinzip des Textes, um Paradoxien aus diesem hervorzutreiben. In der durch die selbstreflexive Lektüeranweisung des »tournez s'il vous plaît« (435) nahegelegten drucktechnischen ›Zusammenschau‹ der kompositorisch ähnlichen Blätter vexieren dementsprechend die Positionen von Herrschern und Beherrschten. In der quasi-palimpsestartigen Überblendung der Darstellungen, die auf der Handlungsebene ihre Entsprechung in den übereinander gelegten ›Vorher-nachher‹-Schemata der kartographierten Landschaft findet, entpuppt sich der Herrscher Eduard/Ahasverus als geblendeter und erniedrigter Bettler Belisar, die realiter arme und ohnmächtige Waise Ottilie/Esther als lediglich imaginär erhabene Blick- und Mitleidspenderin.³²

Michael Fried hat in *Absorption and Theatricality* nachgewiesen, dass das Belisar-Thema im 18. Jahrhundert nicht nur in der moralistischen Dichtung eines Marmontel verbreitet war, sondern nach der Jahrhundertmitte auch der Neubestimmung des Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk diente.³³ Der seinerzeit van Dyck zugeschriebenen Komposition Luciano Borzones (im Folgenden: Pseudo-van Dyck), deren Kupferstich die Vorlage für das *tableau vivant* in Goethes Roman bildet, kam dabei eine noch für Davids berühmte Belisar-Darstellungen verbindliche Vorbildfunktion zu. Diderot entwickelte anhand derselben rührenden Komposition im Sommer 1762 zentrale Überlegungen seiner Rezeptionstheorie, welche in ihren wesentlichen Bestimmungen mit der im *Entretiens sur le fils Naturel* niedergelegten Theorie des *tableau*-Theaters übereinstimmen. Seiner Wirkästhetik entsprechend gilt Diderot nicht die rührende Gestalt des Feldherrn, sondern der die bürgerliche Kardinaltugend mitleidende, Empathie repräsentierende Soldat als Hauptgestalt der Komposition, weil er als um 90 Grad versetzter Stellvertreter des tatsächlichen Betrachters vor der Darstellung den identifikatorischen ›Seitenwechsel‹ des Rezipienten ins Kunstwerk erleichtern soll.³⁴ Die Bilderszenen des Diderot-Übersetzers Goethe lassen sich folglich als kritische Auseinandersetzung mit dem illusionistischen Kunstprogramm lesen.³⁵ Indem Goethe »Kupferstiche nach berühmten Gemälden« (433) bürgerlicher Selbstverständigung durch Libertins im Schlosstheater nachstellen lässt, treibt er im ›Affentheater‹ der aristokratischen Dilettanti seiner Ansicht nach zwangsläufige Konsequenzen des Bühnennaturalismus hervor. Es ist dabei aufschlussreich, dass der Architekt, der als Conti-Kontrafaktur der *Emilia Galotti*

glaubt, »daß ihm nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand nichts verlorenging« (414), die identifikatorischen Ersatzbetrachterpositionen im Belisar wie im Präsepe einnimmt. Im dilettierenden Nazarener, dem die adligen Gäste verhasst sind, denen er aber aus ökonomischen Gründen folgt, um ausgerechnet im »Karneval« (436) Lucianes Bildnachstellungen zu wiederholen, entpuppt sich der versunkene bürgerliche Rezipient als Personifikation Pygmalions.³⁶ Die Aufhebung der Grenze von Natur und Kunst ebnet so in Goethes Diderot-Lektüre die Differenz von moralischer und erotischer Betrachtung ein.³⁷ Die nach 1750 konkurrierenden Muster tugendhafter und leidenschaftlicher Rezeption³⁸ werden somit vom Roman derart ineinander gespielt, dass ihre Doppelung mit der Verschränkung von Text und erotischem Subtext der ikonographischen Vorlagen interferiert. Der Erzähler konfrontiert in der Abfolge der Lebenden Bilder also nicht nur die Wertsphäre der bürgerlichen und/oder Heiligen Familie der beiden letztgestellten *tableaux vivants* mit der der aristokratischen Öffentlichkeit der erstgestellten Historienbilder,³⁹ er konterkariert zugleich in allen Darstellungen »stille Tugenden« (526) der Betrachtung als Ideal bürgerlich-klassischer Kunstrezeption mit dem Faktum voyeuristischer Untugenden. Entpuppt sich in Goethes *Paradoxe sur Diderot* interesseloses Wohlgefallen als identifikatorische Einkörperung ins Kunstwerk, wird der angesichts der niederländischen Genreszene ausgesprochene »Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen« (435), verständlich. Dass »ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: *tournez s'il vous plaît*, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte« (435), scheint angesichts der Fixierung des Romanpersonals auf die Erotik des Gesichts(sinns) zwangsläufig, basiert ja das analogisch auf den Text bezogene Verhältnis des Betrachters zum Bild traditionellerweise auf der »Vorstellung, dass ein Bild seinen Betrachter *ansehe*, oder anders ausgedrückt: dass die Oberfläche des Bildes in der Tat dessen *Gesicht* sei.«⁴⁰ Die kollektive Erregung, welche Diderots Fiktion der vierten Wand metaphorisch gesprochen lautstark zum Einsturz bringt, entzündet sich an einer mehrdeutigen Rückenansicht, deren Titel *Instruction Paternelle* nicht vom Maler »Terburg« (d.i. Gerard ter Borch) stammt, sondern vom seinerzeit äußerst populären Kupferstecher Johann Georg »Wille« (434). Die Genreszene ist als bürgerlich-patrizische Familienszene wie als galantes Anerbieten lesbar – vermag die Emblematisierung irritierenderweise verschiedene Lesarten zu stützen. Lucianes Spott über Idolatrie, »vom ehrwürdigsten Familienbilde bis zum frivolsten neuen Kupferstich« (429), ist so auf subtile Weise auch die Deutungsbreite des Familieninterieurs eingeschrieben. Von kunsthistorischer Seite ist überzeugend nachgewiesen worden, dass die rezeptionsästhetische

Bedeutung von ter Borchs rätselhaften ›Ladies in Satin‹ – er hat freilich auch eindeutige Genreszenen gemalt, die Goethe wohl in Dresden und Kassel gesehen hat – darin liegt, divergierende Deutungsmöglichkeiten anzubieten, um die Sinnfixierung dem Rezipienten zuzuschreiben.⁴¹ In Analogie zu Goethes mehrdeutigem Darstellungsverfahren dient also schon dem niederländischen Genremaler die Übernahme ikonographischer Deutungspartikel dem Zerspielen von Eindeutigkeit. Die galante Lesart war ursprünglich allerdings wohl maßgeblich durch eine Münze stark zu machen, welche die männliche Gestalt auf ter Borchs Gemälde zwischen Daumen und Zeigefinger hielt, bevor sie anscheinend übermalt wurde.⁴² Zeigt Willes Stich offensichtlich kein Geldstück, wird der Darstellung in der Bildbeschreibung Goethes als Strafpredigt dennoch nur vordergründig die Ambivalenz genommen: der Erzähler liest sie als »sogenannte väterliche Ermahnung« (434), spielt (nur) in dieser Ekphrase dreimal das Verb »scheint« ein und lässt schließlich die »Mutter« – galanter Lesart zufolge eine Kupplerin – »eine kleine Verlegenheit« (435) in ihrem Weinglas verbergen.⁴³ Die Pointe im »Vexierspiel« (420) der rätselhaften Genreszene liegt dann aber darin, dass sich die intime Darstellung mit Blick auf empfindsame Intertexte des Romans als adäquateste des paradoxen Verhältnisses Ottilies zu den Pflegeeltern lesen lässt. Eduard ist in den *Wahlverwandtschaften* ja aristokratischer Galan – man denke nur an den Topos verführerischer Schmuck- bzw. Stoffkästchen, etwa in La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* – wie Adoptivvater der »geliebten Pflgetochter« (297), Charlotte sorgende Ersatzmutter und kupplerische Tante gleichermaßen.⁴⁴ Die konfligierenden Rollen erklären sich durch die Verschränkung von feudalistischer Sozialisierung und quasi-bürgerlicher Gesinnung, galten Eduard und Charlotte doch einstmals als das »schönste Paar bei Hof« (354), bevor sie sich mit Adoptivtochter und Freund – zentrale Diskurse bürgerlicher Literatur aufrufend – in rousseauistische Idylle zurückzuziehen suchen. Die beiden Bildpaare der *tableaux vivants* verdichten somit in ihrer Abfolge nicht nur den vom Text exponierten Wandel von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft,⁴⁵ sie treiben in der Überkreuzung aristokratischer und bürgerlicher Ideologeme auch die Verschränkung von Ökonomik und Erotik als gesellschaftliches *tertium comparationis* hervor. Das vom Roman entfaltete neue Paradigma romantischer Liebe um 1800, das die Frau »emanzipiert«, indem sie sie zur Erlösergestalt des Mannes stilisiert, wird in den *Wahlverwandtschaften* folglich mit älteren Semantiken ökonomischer und erotischer Trauerspiele des Bürgertums verklammert. Vor der Folie der Vater-Tochter-Beziehung gelesen, entpuppt sich die Vereinigung Eduards und Ottilies im romantischen Liebestod als parodistische Fortschreibung der quasi-inzestuösen Vereinigung Odoardos mit seiner Tochter im Dolchstoß der *Emilia*

Galotti. Indem Goethe Prinz und Patriarchen, aristokratischen Verführer und bürgerlichen Vater in der Figur Eduards paradox zusammenbindet – die kolportagehafte Wirtshaus-Szene bietet meines Erachtens einen analogen Bezug zur *Sara Sampson* –, legt er Latenzen bürgerlicher Romane und Trauerspiele frei. Die aus diesen in die Konfiguration Luciane–Otilie übertragene Projektion dichotomischer Weiblichkeitsbilder (Orsina–Emilia, Marwood–Sara etc.), die sich in den *tableaux*-Szenen des Romans wie in der Conti-Szene des dramatischen Intertextes *Emilia Galotti* in Frauen-Bildern konkretisiert, hintertreibt so romantische Weiblichkeitskonstruktionen Schlegelscher Provenienz: Otilie, das Phantasma der Frau als jungfräuliche Mutter, müsste neben Lucianes ökonomischer Unbekümmertheit auch deren Sinnlichkeit haben dürfen, um Lucinde sein zu können. Goethes Text schließt dadurch nicht nur ironisch an Träume von der Idealität der Frau wie der Immaterialität der Kunst an – wie die Conti-Szene treibt er dahinter die patriarchalische Ideologie der Verfügung über Natur und Weiblichkeit als Sammelobjekt hervor.

Bezeichnenderweise wird auch die »fromme [...] Kunstmummerei« (445) des Präsepe, das mancher Interpret noch heute als Ausdruck von Otilies Wesen verstehen möchte, obwohl dem selbst die Heiligen-»Maske« (446) zur Bürde wird, durch ein Schuld-Gefühl Otilies dem Architekten gegenüber ausgelöst: »Nicht wohl konnte sie ihm daher eine Bitte rund abschlagen, die er [...] an sie tat, ob sie gleich [...] nicht einsah, wie sie ihm seine Wünsche gewähren könne.« (437) Dass es schließlich Charlotte ist, die dem Architekten den Wunsch gewährt, die Jungfrau im Präsepe auszustellen, um sich selbst als Betrachterin vor dem Heiligenbild zu positionieren, nuanciert die Kupplermotivik wie das Spiel mit realen und sinnbildlichen Besetzungen der Bildpositionen. Im Achsensprung um 180 Grad sitzt Charlotte als zu Tränen gerührte Betrachterin nun realiter *vor* dem Präsepe, während sie als beschämte »Mutter« im dritten Bild sinnbildlich *in* ihm saß. Die Ambivalenz der Imitatio Marias wird noch dadurch gesteigert, dass sich der verliebte regieführende Architekt als privilegierter Betrachter selbst in den Bildraum setzt und dort, »obgleich nicht in dem genauesten Standpunkt, noch den größten Genuß« (445) an der Darstellung findet. Ruft das Präsepe so insgesamt »mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung« hervor, sieht man sich veranlasst, »einigen ältern Figuren« (445) den Ausdruck der Frömmigkeit aufzutragen. Dass dem auf Knabengehorsam getrimmten Pensionsgehilfen als ikonoklastischem Gegenspieler (und erotischem Konkurrenten) des idolatri-schen Architekten derlei »Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen« (448) will, ist nur verständlich – entsteht daraus auch Goethes Ansicht nach zwangsläufig eine »Halb Bordellwirtschaft«. ⁴⁶ – Als Reflex der

Romanhandlung geht es in den Lebenden Bildern immer nur um das Eine: um die Interferenz erotischer und politisch-ökonomischer Macht.

III. TOURNUREN DER GESCHICHTE II (WEIMARER VERWANDTSCHAFTEN)

Was die Franzosen *tournure* nennen, ist eine zur Anmut gemilderte Anmaßung. Man sieht daraus, dass die Deutschen keine *tournure* haben können; ihre Anmaßung ist hart und derb, ihre Anmut mild und demütig, das eine schließt das andere aus und sind nicht zu verbinden.⁴⁷

Im Folgenden soll die Beobachtung, dass die Bilder als »Text zu vielen oder wenigen Noten« (406) auf die Romanhandlung bezogen werden können, Anknüpfungspunkt einer politischen Allegorese der Bildkonfiguration darstellen. Der zeitgeschichtliche Deutungsversuch mag zunächst deshalb erstaunen, weil die Mode der Lebenden Bilder in Deutschland gerade während der napoleonischen Besatzungszeit intentional der Abwendung von einer bedrohlichen Gegenwart diene. Eine zeitgenössische Rezension betont demgemäß, »daß ein großer Theil des Publikums diese Genüsse nur sucht, um wenigstens auf Stunden den Druck zu vergessen, der schwer auf ihm lastet; er gebraucht diese Vergnügungen, wie schmerzstillende Opiate.«⁴⁸ Als sich Eduard »dem wechselnden Kriegsglück« (417) anvertraut, tun auch die Lebenden Bilder im Roman zunächst ihre narkotisierende Wirkung, glaubt man durch sie »in einer andern Welt zu sein« (434). Die Flucht in die Kunst entpuppt sich allerdings als illusorisch, weil in ihr verdrängte Wirklichkeit wiederkehrt. Gerade dadurch nämlich, dass die Illusionswirkung der »lebenden« Bilder die der »toten« Vorlagen überbietet, ruft »die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung« (434) hervor. Kehrt die Todesfurcht in einer Kunstform wieder, die ihre Darsteller paradoxerweise »totstellen« muss, um deren Darstellung »lebendig« erscheinen zu lassen, unterläuft diese den Unterhaltungswert geselliger Schaulust. Dass in den *Wahlverwandtschaften* die »Gegenwart des Wirklichen« (434) schon »aufs Gemälde berechnet« (433) ist, liest sich daneben aber auch – und zumal mit Blick auf die Herrscherdarstellungen – als künstlerischer Reflex auf den veränderten Status theatralischer und bildender Künste nach den Bilderstürmen in Frankreich. Zielen Theater und Festformen schon in der Revolutionszeit darauf, sich des Sinns der beschleunigten historischen Ereignisse in künstlerischer Stillstellung zu vergewissern, bediente sich Napoleon als Bildermeister systematisch der Einschreibung in überlieferte christliche wie antike Ikonographien, um die künstlich wie-

derbelebte Monarchie in tradierten Bildformeln als auratisches Bildereignis zu inszenieren.⁴⁹ Dies ist für die *Wahlverwandtschaften* nicht nur deshalb wichtig, weil die im Text entfaltete christologisch-mariologische Semantik einen wesentlichen Bestandteil der Selbstmythisierung Napoleons als Erlöser darstellte,⁵⁰ sondern auch, weil Goethe während des Erfurter Fürstentags, der die Arbeit am Roman unterbricht, selbst als privilegierter Beobachter in die Inszenierung von Macht als propagandistisches Kunstereignis einbezogen wurde. Lud sich die *Comédie Française* selbst zum Gastspiel der republikanischen Tragödie *La Mort de César* im Oktober 1808 in Weimar ein, war dies nicht nur als Aufforderung an Goethe zu verstehen, in Paris einen besseren *Cäsar* als Voltaire zu schreiben, sondern diente zugleich als Demonstration der Überlegenheit auf politischer wie kultureller Bühne. Die Lebenden Bilder lassen sich so auch als Reflex kunstpolitischer *tournures* verstehen.

Den ambitioniertesten Versuch, die *tableaux vivants* des Romans nicht allein als dilettantisches Spektakel oder als Medium der Personencharakteristik zu begreifen, stellt eine allegorisch-personifikatorische Lektüre Gertrude Brude-Firnaus dar, in der die *tableaux* als autobiographisches Bildarchiv Goethes gelesen werden, welches insbesondere die Kriegsjahre 1792/93 und 1806 illustriert.⁵¹ In der Abfolge der von Luciane gestellten Bilder – im Präsepe Ottilies wird der Forschungstradition entsprechend die Überbietung der »weltlichen« Bilder gesehen – seien Vergangenheit (*Belisar*), Gegenwart der napoleonischen Besatzungszeit (*Esther vor Ahasverus*) und Hoffnungen auf eine friedliche Zukunft (*Väterliche Ermahnung*) allegorisiert. Brude-Firnaus geht von der These aus, dass Goethe in den *tableaux vivants* traumatische Erlebnisse verarbeitet, die »sprachkünstlerisch nicht zu bewältigen, sondern nur bildlich anzudeuten« gewesen seien.⁵² Der blinde Belisar spiele auf Anna Amalias Bruder, den in der Schlacht von Jena-Auerstedt geblendeten Herzog von Braunschweig an, dessen exponiertes Schicksal als Oberbefehlshaber der preußischen Armee in den Schlachten von Valmy und Jena-Auerstedt »Verweis auf das Ende des Ancien Régime« sei.⁵³ Das Esther-Bild stelle die berühmte Unterredung Herzogin Luises mit Napoleon dar, welche Sachsen-Weimar vor dem Untergang bewahrte. Bildeten die Herrscherbilder These und historische Antithese, zeige die *Väterliche Ermahnung* (wie das Präsepe) eine »ahistorische Synthese«. Im vermeintlichen »Urbild des mahnenden und belehrenden Vaters« zeige Goethe »die belehrende Vermittlung, die sich von Generation zu Generation vollzieht und den Riß zwischen den historischen Epochen zu schließen vermag.«⁵⁴

Brude-Firnaus geschichtsphilosophische Deutung ist zu schön, um wahr zu sein, und dies nicht nur, weil sie keinen Bezug der Bilder zur Romanhandlung

herstellt und Mehrdeutigkeiten der Genreszene wie der übrigen Vorlagen ausblendet, sondern auch, weil Goethes Pessimismus nach dem Zerfall des deutschen Reichs allzu stringent nivelliert wird.⁵⁵ Trotz dieser Einwände lässt sich dem Deutungsversuch zumindest der ersten beiden Bilder Plausibilität nicht absprechen, vor allem auch deshalb nicht, weil die Wiederaufnahme des Belisar-Themas im Schlusskapitel, die Brude-Firnaun unverständlicherweise übergeht, nicht nur Otilie mit Belisar vergleicht, sondern dabei Differenzen privater und öffentlich-politischer Tugenden hervorhebt.

Schon einmal hatte er [der Architekt] so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal! Auch hier war etwas unschätzbar Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt; und wenn dort Tapferkeit, Klugheit, Macht, Rang und Vermögen in einem Manne als unwiederbringlich verloren bedauert wurden; wenn *Eigenschaften, die der Nation, dem Fürsten in entscheidenden Momenten unentbehrlich sind, nicht geschätzt vielmehr verworfen und ausgestoßen worden*, so waren hier soviel andere stille Tugenden, von der Natur erst kurz aus ihren gehaltreichen Tiefen hervorgerufen, durch ihre gleichgültige Hand schnell wieder ausgetilgt, seltene, schöne, lebenswürdige Tugenden, deren friedliche Einwirkung die bedürftige Welt zu jeder Zeit mit wonnevollem Genügen umfängt und mit sehnstüchtiger Trauer vermißt. (526 f.; Hervorhebung N. R.)

Scheint dem Mitgefühl über Otilies Schicksal *auch* eine Anspielung auf politische Zeitverhältnisse in Deutschland eingeschrieben zu sein, ist es umso signifikanter, dass das Belisar-Thema nach dem Zusammenbruch des deutschen Reichs und bis zum Beginn der Befreiungskriege 1813 in Weimar, häufiger aber vor allem in Berlin aufgeführt wurde (dort vor allem im Königlichen Schauspielhaus).⁵⁶ Lässt sich die Beliebtheit des Sujets sicherlich auch auf Goethes Roman zurückführen – die im Text erwähnten *tableaux vivants* gehören insgesamt zu den am häufigsten gestellten der Goethezeit⁵⁷ –, stützt der Sachverhalt, dass Berlin zur Hauptstadt der Belisar-Rezeption avancierte, die Vermutung, dass sich die Darstellung eines vermeintlich durch Fortunas Launenhaftigkeit zu Fall gebrachten Heerführers Sinnstiftungen der Besiegten von Valmy und Jena-Auerstedt anbot. Der anonyme Rezensent einer Belisar-Darstellung in Berlin unterzeichnet seine Bildbesprechung denn auch mit »Von einem Veteran in der Kunst eingesandt«,⁵⁸ während ein anderer resümiert: »Das Bild wurde gut dargestellt; aber es ließ kalt.«⁵⁹ War die Illusionswirkung der Bilder üblicherweise das Kriterium ihrer

Bewertung in Zeitungsberichten (programmatische Äußerungen über Auswahl und Wirkabsichten der Bilder fehlen demgegenüber in diesen bedauerlicherweise fast immer), lässt der Hinweis auf die frostige Aufnahme erahnen, dass politische Aktualisierungsmöglichkeiten von den zeitgenössischen Betrachtern erkannt wurden. Der Vergleich des Feldherrn Belisar mit Ottilie in den *Wahlverwandtschaften* enthebt freilich nicht von Schuldfragen, schloss ja auch Goethes Empathie mit dem gebildeten Herzog von Braunschweig keineswegs die Kritik an dessen militärischen und diplomatischen Fähigkeiten aus. Stand der Geheimrat den militärischen Ambitionen Carl Augusts in der preußischen Armee grundsätzlich ablehnend gegenüber, hatte er auf dem Frankreichfeldzug auch selbst die Folgen des anmaßenden Manifests des alten Heerführers zu spüren bekommen, das allen Franzosen den Tod androhte, sollte Ludwig XVI. nicht in seine Herrschaftsrechte zurückversetzt werden. Dass sich traumatische Zeiterlebnisse nicht per se der Darstellbarkeit entziehen, sondern Goethe aus politischer Klugheit auch etwa bei der Darstellung des Frankreichfeldzugs einmal mehr beredtes Schweigen offener Kritik vorzog, hat Thomas P. Saine für die 1822 veröffentlichte *Campagne in Frankreich* aufgewiesen.⁶⁰ Einer verborgenen Zeitkritik bot sich das Belisar-Sujet in den *Wahlverwandtschaften* dann vor allem auch deshalb an, weil es nicht nur die Unbeständigkeit des Glücks und den Undank der Mächtigen exemplifiziert, sondern aufgrund historiographischer Lücken gerade zu Reflexionen auf gängige Deutungsmuster historischer Ereignisse anregt. Prokopios von Kaisareia, der Chronist des Generals, hatte nicht nur Belisars unbedingte Loyalität unterstrichen, sondern vor allem in seinen anonym erschienenen *Anecdota* auch auf die »übergroße Liebe zu seiner unwürdigen Frau«⁶¹ verwiesen sowie Tyrannei und Korruption am Hofe Justinians angeprangert. Wird der Feldherr in der Rezeptionsgeschichte daher häufiger als Opfer politischer wie erotischer Intrigen interpretiert, markiert der blinde Fleck der Historiographie jenen Goethe deshalb »höchst reizend« scheinenden »Punkt, wo Geschichte und Sage zusammen grenzen«,⁶² weil dieser auch zum Nachdenken über die Konstruktionen historischer Bedeutungsstiftung anregt. Dem Lexikonwissen der Goethezeit – 1809 war neben den *Wahlverwandtschaften* auch die erste Ausgabe des *Brockhaus-Conversationslexikons* erschienen – galt eine Teilschuld Belisars an seiner Absetzung als ausgemacht: »Zuverlässig ist es, daß die Schwäche gegen seine Gattin Antonina den B. zu mancher Ungerechtigkeit veranlaßte, und daß er eine knechtische Gefälligkeit gegen die abscheuliche Theodora [!], die Gemahlin des Justinian, bewies.«⁶³ Bedenkt man diese zeitgenössische Deutung der Vorlage, lässt sich ebenso die Folge der Tagebuchsprüche 24–27 in II.5, welche das Heldentum problematisieren, in den zeitkritischen Deutungskontext des *Belisar* einrücken –

gipfelt sie ja im Diktum »Die größten Menschen hängen immer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammen« (439).⁶⁴ Der Roman spielt dann zudem Uneindeutigkeiten der Belisar-Vorlage in den Roman hinüber, indem er nicht nur das fremdverschuldete Unglück des Feldherrn durch den Vergleich mit Ottilie unterstreicht, sondern durch den »sittlichen Kontrast« (426) des rührenden Themas mit dem Verhalten der Darsteller die Tragik des Prätextes subvertiert. Zeigt sich der »Ehrenmann, der den Belisar dargestellt hatte [...] von Lucianes Vorzügen hingerissen, denen er nun schon so lange huldigte« (436), ruft der Text Subtexte der Vorlage auf und verschränkt diese gemäß des vom Text entfalteten Topos, dass alle Liebenden Krieger seien, mit einer subtilen Anspielung auf politische Machtverhältnisse um 1800. Denn fordert der Belisar-Darsteller die anwesenden Aristokraten auf, sich auf »polnische Art«, also auf gemeinsame Kosten, »auf ein anderes Besitzthum« (436) zu werfen, ruft dies die Erinnerung daran wach, dass vor allem Polen in seinen Teilungen die Kosten der europäischen Kriege zu tragen hatte. Als beiläufige Anspielung, die freilich in besonderem Maß mit dem Wissen der Leser zu kalkulieren hat, scheint dem Roman Goethes Kritik am preußischen Kriegsziel des Frankreichfeldzugs subtextuell eingeschrieben zu sein, »mit österreichischer Hilfe ein großes Stück von Polen als Kriegsentschädigung zu erhalten.«⁶⁵ Wie immer man indes diese geschichtliche Assoziation gewichtet – Faktum bleibt, dass der General nicht vom Feind, sondern vom eigenen Kaiser besiegt wurde, weshalb das Sujet nach Erscheinen des *Belisaire*-Roman Marmontels (1767) schon in Frankreich der Kritik am *Ancien régime* diene.⁶⁶ Auch deshalb bot sich das Thema Goethe an, um seine Ansicht zum Ausdruck zu bringen, dass veraltete Strukturen, Zwietracht und Fehler der Regierenden mit der Zwangsläufigkeit einer Naturkatastrophe zum Zerfall des deutschen Reichs geführt hätten.⁶⁷ So stellt z. B. noch die *Campagne in Frankreich* die getrennte Ankunft des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und des Herzogs von Braunschweig bei den Truppen im Bild fallender Kometen dar, um die Uneinlichkeit der preußischen Führungsspitze auf dem Frankreichfeldzug zu demonstrieren.⁶⁸ Dass die luziferische Luciane bei der »Invasion« im Schloss mit ihrem »Hofstaat« (427) ihrerseits als »brennender Kometenkern, der einen langen Schweif nach sich zieht« (420), bezeichnet wird, ist ein weiteres Beispiel dafür, dass interdiskursiv besetzte Kollektivsymbole – neben direkten Anspielungen wie dem Vergleich der Aristokraten mit den »Incroyables« (424) oder der Einführung Ottilies durch die Anekdote Karls I. von England⁶⁹ – ein Geflecht historischer Anspielungen bilden, das geschichtliche Erfahrungen aber nicht kohärent abzubilden sucht oder gar beabsichtigt, allegorisch-politische Groß Erzählungen zu liefern. Vielmehr zielt im Gegenteil gerade der anekdotische Charakter der an

der Schwelle der Aufmerksamkeit angesiedelten politischen Allusionen in den Lebenden Bildern, aber auch im Erzählertext wie in den Tagebuchaufzeichnungen darauf, Bedingungen der Möglichkeit historischer Erkenntnis auch durch die Reflexion der Unterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion zu problematisieren.⁷⁰ Dass Lesen und Leben nicht in eins fallen können, zeigt dabei vielleicht kein Text auf so perfide Weise wie die *Wahlverwandtschaften* im Kahnunfall der »anmutigen Penserosa« (486). Wenn aber im Roman »die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche« behauptet, indem sich in der Monstrosität Ottos »die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben« (364) lässt, wird der legendenhafte Text zur Darstellung einer als ungeheuerlich erfahrenen Wirklichkeit. Dieser Deutung hat Goethe selbst schon dadurch Vorschub geleistet, dass er dem Bastard, der bezeichnenderweise den Namen deutscher Kaiser trägt und der auch im Roman das Ende einer ottonischen Genealogie bildet, analogisch auf historische Ereignisse im wunderlichen Nachbarland Frankreich bezog, um die Kritik seiner überwiegend irritierten Leser zu entschärfen.

So lässt man sich in der Fabel zuletzt auch so ein apprehensives Wunderkind gefallen, wie man sich in der Geschichte nach einigen Jahren die Hinrichtung eines alten Königs und die Krönung eines neuen Kaisers gefallen lässt. Das Gedichtete behauptet sein Recht, wie das Geschehene.⁷¹

Analogisierungen des »neuen Kaisers« Napoleon mit dem »Zeus gleichen« (434) Ahasverus boten sich aufgrund der Machtfülle beider Herrscher an, aber auch deshalb, weil beide eine wichtige Rolle für das Judentum spielten. In diesem Sinne berichtet etwa das in Weimar erschienene *Journal des Luxus und der Moden* im Februar 1808 von einer Esther-Darstellung in Kassel: »Ein Handelsmann israelischer Abstammung spielte in seinem Gemälde die Esther ec. vorstellend, sehr sinnig auf die von Napoléon begonnene Erhebung und Befreiung dieser Nation unter allen Völkern an.«⁷² Dass der französische Kaiser freilich nicht dem jüdischen Volk allein als Heilsbringer galt, könnte auch ein Grund dafür sein, dass Esther-Darstellungen häufig nach der Heirat der österreichischen Erzherzogin Marie Luise mit Napoleon 1810 in Wien gestellt wurden.⁷³ Dieser Sachverhalt ist ein weiteres Indiz dafür, dass Darbietungen Lebender Bilder trotz vermeintlichem Eklektizismus bei der Sujetwahl häufiger historische Aktualisierungsmöglichkeiten im Blick hatten. Mythologischer Geschichtsdeutung schienen dann österreichische Friedenshoffnungen offensichtlich deshalb mit dem alttestamentlichen Esther-Buch verknüpfbar zu sein, weil sich Napoleon von der Kaiserin Joséphine hatte scheiden lassen, um die kaiserliche Genealogie durch Neuver-

heiratung zu sichern. Da Mythisierungen historischer Gestalten oder nationaler Geschichte auf partiellen analogischen Übereinstimmungen beruhen, zog indes auch Goethe das Schicksal des jüdischen Volkes als Deutungsfolie für das des deutschen nach 1806 heran, sah er in der Bibel als Weltchronik »nicht etwa nur ein Volksbuch, sondern das Buch der Völker, weil sie die Schicksale eines Volks zum Symbol aller übrigen aufstellt«. ⁷⁴ Dass die Äußerungen zum Judentum nach 1806 dabei explizit deutsche Verhältnisse im Blick haben, zeigt das Tagebuch ebenso wie mündliche Äußerungen Goethes aus jener Zeit. ⁷⁵ Ließ sich durch Übertragung des Symbolbegriffs auf die Geschichte also scheinbar auch die Esther-Darstellung in den Deutungshorizont deutscher Geschichte stellen, ist die alttestamentliche Historie andererseits ebensowenig wie diejenige Belisars geeignet, einsinnige Interpretationen derselben zu stützen, gilt die schöne Jüdin bei Christen als ähnlich umstritten wie die Jungfräulichkeit Marias bei Juden. ⁷⁶ Dass Goethe im Roman auf ein Historienthema zurückgriff, das er selbst im *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* – in Analogie zu den jüdisch-karnevalesken Purimsspielen – als burleske Farce gezeigt hatte, lässt die Darstellungen Lucianes, die bezeichnenderweise durch den Architekten im »Karneval« (436) reinszeniert werden sollen, kaum als Illustrationen ungebrochener Sicht auf Geschichte tauglich erscheinen. Vielmehr unterlaufen die parodistischen Darstellungen der luziferischen Luciane, die den unvermittelten Umschlag eines traurigen »in ein lustiges Thema« (422) auch in den Attitüdenwechseln zeigen, wenn die trauernde Witwe Artemisia der lustigen Witwe von Ephesus gleicht, nicht nur die Differenz von Tragik und Komik der Romanhandlung, sondern hintertreiben gängige Deutungsmuster nationaler Geschichtstragödien. Dies scheint der Erkenntnis der Geschichte in ihrer Komplexität und Inkommensurabilität gerade förderlich,

denn wie wir manchmal in der Komödie eine Zeitlang ohne über die absichtlichen Posen zu lachen, ernsthaft zuschauen können, dagegen aber sogleich ein lautes Gelächter entsteht, wenn in der Tragödie etwas Unschickliches vorkommt: so wird auch ein Unglück in der wirklichen Welt das die Menschen aus ihrer Fassung bringt gewöhnlich von lächerlichen, oft auf der Stelle, gewiß aber hinterdrein, belachten Umständen begleitet sein. ⁷⁷

Auch und gerade die kontrastiven Lebenden Bilder fordern damit entsprechend der Goetheschen Übertragung des Symbol- bzw. Polaritätskonzepts auf den Bereich der Geschichtsdeutung zur »Zusammenschau« scheinbar größtmöglicher Gegensätze auf. Dieser Aspekt wird umso deutlicher, wenn man die letztgestell-

ten Darstellungen der profanen und der Heiligen Familie im historischen Entstehungskontext des Romans in Analogie zu den erstgestellten Bildern als einander korrelierte Kontrastdarstellungen auffasst. Brude-Firnaus Deutung der *Väterlichen Ermahnung* lässt sich dabei insoweit zustimmen, als Familiarität nach der traumatischen Erfahrung der Besetzung auch des eigenen Hauses durch »gebilde[te] Soldat[en]« wie »rohe Kriegersleute« (438) im Oktober 1806 von Goethe als idyllisierter Rückhalt gesehen wurde.⁷⁸ Den utopischen Charakter häuslichen Rückzugs legen die *Wahlverwandtschaften* freilich schonungslos bloß, wenn die »Familie« ironischerweise gerade in quasi-rousseauistischer Zivilisationsflucht einem Gefäß verglichen wird, in dem »eine merkliche Gärung [...] schäumend über den Rand schwillt« (334). Das gesellige Experiment von Freundschaft und Adoptivverwandtschaft, das die »Vorteile und das Behagen der bürgerlichen Gesellschaft vermehren« (311) sollte, kehrt ja im Roman die dunkle Seite von Intimität hervor. Werden so einerseits Ideologeme des Bürgertums hintertrieben, unterstreicht der Text andererseits, dass gesellschaftliche Veränderung – trotz der quasi-bürgerlichen Gesinnung des Landadels – letzten Endes Willkür unterworfen bleibt, solange der Adel wie im Preußischen Landrecht als Staatsstand gilt. Ist der aristokratische Patriarch Eduard zu schwach, um Genealogien auf Dauer sichern zu können, aber stark genug, initiierte Reformen letztlich im ästhetischen Schein aufgehen zu lassen, mag man darin auch eine realistische Diagnose der Strukturen eines noch so aufgeklärt erscheinenden Absolutismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts erkennen. Eduards irrationalistische Entscheidung, sich »dem wechselnden Kriegsglück« (417) anzuvertrauen, zielt in diesem Sinne ja nicht auf Erhalt des häuslichen Besitzstandes, sondern wird ganz im Gegenteil als Rückfall in ritterlich-aristokratisches Verhalten motiviert, hofft Eduard, dem Topos des Liebenden als Krieger folgend, entweder den Tod zu finden oder Ottilie als »Preis« (487) zu erringen.⁷⁹ Wenn das Landgut daraufhin schutzlos gegen Lucianes »wildes Heer« erscheint, das wie »der Sturm auf einmal über das Schloß« (418) hereinbricht, und wenn die vermeintlich idyllische Enklave »nach kurzen Ebben« (431) immer wieder von »Gegenbesuchen überschwemmt« (419) wird, sodass man bald eine »doppelte und dreifache Herrschaft im Haus« (418) zu haben glaubt, erinnert die militärisch-meteorologische Metaphorik an Goethes Sicht der französischen Invasion im Oktober 1806.⁸⁰ Steht in den Tagen von Jena-Auerstedt die Zerstreuung der herzoglichen Familie pars pro toto für den zerrütteten Zustand Weimars,⁸¹ lassen sich auch die kontrastiven Familiendarstellungen in den historischen Deutungshorizont der erstgestellten Bilder einrücken. Unter dieser Perspektive betrachtet, scheinen die Darstellungen der Muttergottes und die des bloß nominellen Patriarchen als Huldigung der beschützenden Landesmutter Luise

einerseits wie als subtile Kritik an der Absenz des herzoglichen Landesvaters Carl August andererseits lesbar zu sein.⁸² Der Weimarer Herzog hätte sich dabei von einer unverschlüsselten Bildbeschreibung der galanten Szene nicht nur deshalb gemeint fühlen können, weil der Stich des von ihm bewunderten Wille aus seiner eigenen Sammlung stammte,⁸³ sondern vor allem, weil hier ein armer »edler ritterlicher Vater« (434) erkennbar als »gebildeter Soldat« (438) dargestellt ist. Wird im Roman die Kriegsteilnahme Eduards als quasi-amouröses Abenteuer motiviert, lassen sich Text und Genreszene auf die militärischen Ambitionen des Herzogs beziehen, die Goethe 1806 strukturell mit der von Luise geduldeten Nebenehe mit der 20 Jahre jüngeren Mätresse Caroline Jagemann verknüpft sah.⁸⁴ Dass Goethe als Mittler Carl August – Mittler seinerseits informiert ja Eduard im Roman – dem nach der Schlacht von Jena-Auerstedt über Wochen unauffindbaren Herzog die Geburt eines »kleinen Ritter[s]« mitteilte, der ausgerechnet am Weihnachtstag des Unglücksjahres 1806 seinen ambivalenten »Wolfsgang in's Leben«⁸⁵ antrat, muss noch nicht die Darstellung einer zwar legal gezeugten, aber monströs gearteten Christus-Kontrafaktur im Roman inspiriert haben. Bedenkt man aber, dass dem Text gerade durch die uneindeutige Physiognomie des Bastards die jüdische Lesart der Christusgeburt durch Maria eingeschrieben ist (die Palindromie seines Namens erinnert zudem an die jüdische Leserichtung),⁸⁶ lassen sich profane und religiöse Familiendarstellung – mit oder ohne positivistische Rückbezüge – nicht nur als strukturell zusammengehörige Darstellungen lesen, sondern in letzter Konsequenz als divergente Deutungsmuster ein und desselben (heilsgeschichtlichen) Faktums. Dass durch den Rekurs auf den Buchdruck profane Rücken- wie religiöse Frontansicht als zwei Seiten desselben Blatts erscheinen, akzentuiert wie das erstgestellte Bildpaar Double-Binds eines Textes, der nicht nur Ambivalenzen der feudalen wie bürgerlichen Gesellschaft darstellt, sondern diese paradox miteinander verschränkt. Goethes Mythen-Kontrafakturen verteilen Licht und Dunkelheit, die Ur-Polarität der *Farbenlehre*, dementsprechend nicht oppositionell auf Adel und Bürgertum bzw. auf das sie sinnbildlich repräsentierende Romanpersonal, sondern schreiben sie diesem als dialektische Mischung ein. So offenkundig Lucianes *tableaux* inszeniert sind, um die Differenz von Rolle und Charakter der als »halb bescheiden« (433) bezeichneten aristokratischen Schauspielerin im »Maskenkleid« (421) zu inszenieren, so sehr verbirgt die Ausstellung Ottilies als intransparentes Geheimnis, was sich hinter der opaken »Maske« (446) der »halb verlegen[en]« (444) und »halb theatralischen« (445) bürgerlichen Madonna verbirgt. Muss Ottilie dann aber nicht denjenigen Lesern, die der Eros nicht wie den Gehilfen zu divinatorischen Superhermeneutikern ausbildet, das unlesbare Geheimnis bleiben, als das sie der Text ausstellt? Und

ruft die Janusgesichtigkeit ihrer unterschiedlich gefärbten Gesichtshälften nicht das Transparenzideal empfindsamer Körperzeichen ironisch auf, nur um dieses paradox kollabieren zu lassen? Was immer Ottilie ist: Der Text siedelt ihre Stiefschwester – man denke neben den Lebenden Bildern an die anspielungsreichen Attitüden, die Dienstbarkeit, die Ironisierung von Idolatrie und nicht zuletzt an die allem Anschein zum Trotz ganz explizit betonte Sittlichkeit – jenseits vordergründiger Desavouierung als schlechte Kopie und gute Parodie der Heiligen an. Als vordergründig starres Oppositionspaar angelegt, sind die Stiefschwestern nur als Einheit der Differenz zu haben. Fungiert Luciane schließlich als rechte Hand eines Ex-Soldaten, der seine Schreibversuche an sie richten muss, liefert der Text dann aber keineswegs immer nur »artige Gegenbilder« (324), sondern seinerseits schon einigermaßen unartige »Karikaturen« (456) des Androgynenmythos und der identischen Hand(-schrift) des Lesepaares Ottilie–Eduard.

Dass dem metaphorischen »roten Faden« (425) durch das zur Herstellung der Kostüme notwendige buchstäbliche »Auftrennen und Annähen« (419) der Textilien Lucianes ein poetologisches Gegenbild konfrontiert ist, wirft zuletzt grundsätzlichere Fragen nach Möglichkeiten kohärenter Deutung auch der narrativen Bildkonfiguration auf. Denn ob die Darstellungen als sukzessive Abfolge gedeutet werden und dabei im *Belisar* und in *Esther vor Ahasverus* etwa die Narration eines Machtwechsels erkannt wird oder ob man sich durch den Rekurs auf die übereinander gelegten Blätter im Buchdruck aufgefordert sieht, im neuen Herrscher den alten wiederkehren bzw. im alten immer schon den neuen Herrscher präfiguriert zu sehen, entpuppt sich zuletzt als Frage danach, welches Lektüre- und Geschichtskonzept man den Bildern zugrunde legt. Deckt so die Abfolge der in den Ekphrasen narrativierten Bilder einerseits idealistisch-geschichtsphilosophische Konstruktionen wie die von Brude-Firnau vorgeschlagene, zieht der selbstreflexive Hinweis auf die Materialität des Mediums Vorstellungen linearer Lektüre und lückenloser Erkenntnis gerade in Zweifel. Die Erinnerung an die Bewegung des Vor- und Zurückblätterns von Buchseiten lässt dann aber den materiellen Akt der Leküre, dem in jedem Seitenumbruch ein Moment des Wahrnehmungsausfalls und der Nicht-Linearität inhärent ist, strukturell als Illustration von Goethes pessimistischer Geschichtskonzeption tauglich erscheinen – einer Geschichtskonzeption, die nicht teleologisch auf ein Ziel zusteuert, sondern – Erkenntnislücken eingerechnet – als Wiederkehr des Gleichen und als Wechsel von Fortschritt und Rückschritt konzipiert ist.⁸⁷ Historische Deutungsköder auszulegen und zugleich Lücken der Erkenntnis als Darstellung des Undarstellbaren auszustellen, erweist sich als das selbstreflexive Raffinement doppelter Akzentuierung von Medialität in den Bilderszenen. Demgemäß spielen

die erstgestellten Historienbilder nicht nur mit Aktualisierungsmöglichkeiten der Vorlagen um 1800, sondern fordern ihren Deuter dazu auf, die eigenen Bedingtheiten und Beschränkungen historischer Erkenntnis in den Blick zu nehmen. Die Schaubühne geschichtsdramatischer Vorlagen wird so zum selbstkritischen Wahrnehmungs- und Erkenntnistheater. Die beiden Historiendarstellungen, auf denen je ein privilegierter Beobachter einen Blinden bzw. eine Geblendete betrachtet, zeigen das Sehen der Blindheit als *genitivus obiectivus*. Es fällt aber ferner auf, dass die Positionen der *Sehenden und Nichtsehenden in den kompositorisch ähnlichen Kupferstichen überkreuzt sind*.⁸⁸ Überblendet man die komplementären Kupferstiche der Lektüreeinweisung des »tournez s'il vous plaît« (435) entsprechend wie Buchseiten, erhält man ein Sinnbild des Sehens der Blindheit als *genitivus subiectivus* – und mithin die Allegorie des blinden Flecks jeder Beobachtung. Die Erkenntnis der *Farbenlehre* von der Fundierung des Sehens in physiologischen Kontrastbildern dient in ihrer künstlerisch-allegorischen Umsetzung in kontrastive Darstellungen Lebender Bilder in den *Wahlverwandtschaften* der selbstkritischen Perspektivierung traditionell optisch codierter Erkenntnisprozesse.

- 1 Walter Benjamin: Die Wahlverwandtschaften, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt/M., S. 140 f.
- 2 Vgl. Bernhard Buschendorf: Goethes mythische Denkform, Frankfurt/M. 1986. Waltraud Wiethölter: Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: DVJS 56 (1982), S. 1–64. Vgl. auch Wiethölters Kommentar in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I.8: Die Leiden des jungen Werther – Die Wahlverwandtschaften – Kleine Prosa – Epen, in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt/M. 1994, S. 973–1053. Im Folgenden werden Briefe und Gespräche Goethes unter Angabe der Sigle FA II, Band- und Seitenzahl nach der Frankfurter Ausgabe zitiert.
- 3 Literarische Texte Goethes werden zitiert nach der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u. a., 33 Bde. (in 20), München 1985–1998. Zitate der *Wahlverwandtschaften* aus dem 9. Band der Münchner Ausgabe werden unter Angabe der Seitenzahl im Text wiedergegeben. Alle anderen Nachweise erfolgen in den Anmerkungen unter Angabe der Sigle MA, Bandzahl und Seitenzahl. Zitat hier: Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, MA 4.1, S. 441.
- 4 Zum interdiskursanalytischen Ansatz und zu politischer Kollektivsymbolik vgl. Jürgen Link: Die Revolution im System der Kollektivsymbolik. Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse, in: Aufklärung 1.2 (1996), S. 5–23.
- 5 Ich plane in absehbarer Zeit eine umfassendere Darstellung der interdiskursiven Auseinandersetzung Goethes mit der Revolution in den *Wahlverwandtschaften* vorzulegen.
- 6 Vgl. dazu Wulf Wülfing/Karin Bruns/Rolf Parr: Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918, München 1991, S. 1–112.
- 7 Vgl. Erich Trunz: Die Kupferstiche zu den »lebenden Bildern« in den *Wahlverwandtschaften*, in: ders. (Hg.): Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980, S. 203–217 (hier: S. 213 f.).
- 8 Vgl. Goethes Weihnachtsbrief 1806 an Carl August, in dem es u. a. über die Schlacht von Jena-Auerstedt heißt: »Aber erlitten habe ich etwas vom 14. Octbr an, auch etwas physisches das mir noch zu nahe steht um es ausdrücken zu können. Geb uns allen der Himmel Jahre um diesen Gegenstand in den Sehwinkel zu bringen.« (FA II.6, S. 163).

- 9 Vgl. Ulrike Ittershagen: *Lady Hamiltons Attitüden*, Mainz 1999. Vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999. Vgl. Manuel Frey: *Tugendspiele. Zur Bedeutung der »Tableaux vivants« in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, in: *Historische Anthropologie* 6 (1998), S. 401–430. – Aufgrund des Materialreichtums sind auch die älteren Arbeiten immer noch lesenswert. Vgl. August Langen: *Attitüde und Tableau in der Goethezeit*, in: ders.: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*, Berlin 1978, S. 292–353. Vgl. Norbert Miller: *Mutmaßungen über Lebende Bilder. Attitüde und »tableau vivant« als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, Frankfurt/M. 1972, S. 106–130.
- 10 Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 203 f., S. 224–238. Vgl. Langen: *Attitüde und Tableau* (Anm. 9), S. 334–347.
- 11 Vgl. Frey: *Tugendspiele* (Anm. 9).
- 12 Ebd., S. 403–405. Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 43–54.
- 13 »An der Türe [der Mooshütte] empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte« (MA 9, S. 287).
- 14 Vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rationalismus und Rahmenschau*, Darmstadt 1968 [Reproduktion der Ausgabe Jena 1934]. Vgl. auch Peter Szondi: *Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot*. Mit einem Exkurs über Lessing, in: Peter Pütz (Hg.): *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/Ts. 1980, S. 192–207.
- 15 Frey: *Tugendspiele* (Anm. 9), S. 403.
- 16 Zur Gender-Perspektive der Lebenden Bilder vgl. Dagmar v. Hoff/Helga Meise: *Tableaux vivants – Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder*, in: Renate Berger/Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987, S. 69–86.
- 17 Dass die Bildlichkeitsdiskussion bzw. die binäre Bild-Text-Opposition ideologisch besetzt ist, stellt dar W. J. T. Mitchell: *Was ist ein Bild?*, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt 1990, S. 17–68.
- 18 Johann Wolfgang Goethe: *Vom Deuten der Kunstwerke*, in: ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. Ernst Beutler, Bd. 13: *Schriften zur Kunst*. Zürich 1954, S. 944 f. Vgl. auch die Schlussbetrachtung über Sprache und Terminologie in: Goethe: *Zur Farbenlehre*, MA 10, S. 226–228.
- 19 Die älteren Arbeiten von Langen und Miller (vgl. Anm. 9) subsumieren demgegenüber die *tableaux vivants* vorbehaltlos unter die Anschauungsform der Rahmenschau, ohne Text-Bild-Spannungen zu problematisieren.
- 20 Vgl. Ottilies Übergabe des väterlichen Porträtmedaillons an Eduard während des Mühlenausfluges (MA 9, S. 335 f.) und die Wahl des Bauplatzes für das Lusthaus, das »wie in einer andern und neuen Welt« (MA 9, S. 338), d. h. vor allem außerhalb der Sichtweite des väterlichen Schlosses, angelegt wird.
- 21 Zur Destabilisierung der symbolischen Ordnung in den *Wahlverwandtschaften*, die sich u. a. in der Reduktion der Schrift auf das Schrift**bild** zeige, vgl. David E. Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.): *Interpretationen. Goethes Erzählwerk*, Stuttgart 1985, S. 291–316.
- 22 Ich folge der Deutung der Lebenden Bilder in Oskar Bätschmann: *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 183–224 (hier: S. 207).
- 23 Vgl. neben den in Anm. 2 genannten Arbeiten vor allem Gerhard Neumann: *Schrift und Bild. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 103 (1989), S. 119–128.
- 24 Vgl. dazu – mit Blick vor allem auf den Landschaftspark – Helmut J. Schneider: *Wahllandschaften: Mobilisierung der Natur und das Darstellungsproblem der Moderne in den Wahlverwandtschaften*, in: Martha B. Helfer (Hg.): *Rereading Romanticism*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 285–300.
- 25 Lucianes Darstellungen liegen Kupferstiche zugrunde, die sich in den hier abgedruckten Seitenverhältnissen in Goethes Besitz befanden und/oder in der Weimarer Kunstsammlung Carl Augusts vorhanden waren. Für das Präsepe, das in zentralen Zügen Correggios paradigmatischer Darstellung *La Notte* ähnelt, lässt sich keine konkrete Vorlage ermitteln. Spielt die Unterscheidung von Original und Kupferstich mit den Differenzen von Urbild und Abbild, Ikone und reproduzierter Ko-

- pie, werden diese in der Forschung in der Regel – so schon bei Langen und Miller und noch bei Jooss (vgl. Anm. 9) – auf die Darstellungen selbst bzw. auf deren Darstellerinnen übertragen. Eine Ausnahme bildet Norbert Puszkar: *Frauen und Bilder: Luciane und Ottilie*, in: *Neophilologus* 73 (1989), S. 397–410, der das der Aufführung zugrunde liegende Frauenbild der Goethezeit hinterfragt, allerdings zu wenig aus dem Text heraus argumentiert. – Goethe selbst sah keine Differenz zwischen Bildnachstellungen religiösen und profanen Inhalts – schon im Dilettantismus-Schema werden sie gleichgestellt (vgl. MA 6.2, S. 172). Ich halte auch deshalb Unterschiede der Aufführungspraxis wie die geringere Zahl der Betrachter für sekundär und fasse die vier durch den Architekten arrangierten Bildnachstellungen im Folgenden als Konfiguration auf.
- 26 Vgl. Ittershagen: *Attitüden* (Anm. 9), S. 72–113. Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 192–215.
- 27 Vgl. die (spärlichen) Zeugnisse zur Rezeption der Bilderszenen im Roman in: Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 292–296.
- 28 Vgl. neben den in Anm. 25 genannten Arbeiten für beide Richtungen exemplarisch Werner Schlick: *Goethe's Die Wahlverwandtschaften. A middle class critique of aesthetic aristocracy*, Heidelberg 2000, S. 165–255, sowie Friedrich Nemecek: *Die Ökonomie der Wahlverwandtschaften*, München 1973, S. 78–94. Eine Bibliographie der Forschung zu den Bilderszenen des Romans bietet Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 292.
- 29 Vgl. dazu den Kommentar der Frankfurter Ausgabe von Waltraud Wiethölter (Anm. 2), S. 1000 f., 1042 f.
- 30 Vgl. Vera Schaubert/Hanns M. Schindler: *Heilige und Namenspatrone im Jahreslauf*, Augsburg 1993, S. 640–643 (hier: S. 643).
- 31 Vgl. Gerhard Maier: *Das Buch Esther*, Wuppertal 1987, S. 30. Harry G. Barnes: *Bildhafte Darstellungen in den Wahlverwandtschaften*, in: *DVJS* 30 (1957), S. 41–70 (hier: S. 56–59) hat zuerst die These von sinnbildlicher Anwesenheit der Romanfiguren in den Bildern vertreten. Er zieht letztlich aber keine weiteren Konsequenzen daraus, weil auch er der gängigen Oppositionsbildung der Stiefschwester folgt.
- 32 Die Bettler-Episoden des Romans, in denen der Gutsbesitzer schließlich den lästigen Armen um sein Almosen beneidet, unterstreichen ebenso den Bezug zu Eduard wie die zweimalige Ohnmacht im Roman und die Anekdote Karls I. den zu Ottilie (Vgl. MA 9, S. 327 f., 329 f., 381, 387). Die Episode des englischen Königs führt die marianische Himmelskönigin Ottilie als »Herrin des Haushaltes« (MA 9, S. 339) auf dem Landgut ein, ohne dass dort Macht und Begehren vermittelbar sind. Das Verlangen, lädierte Herrscherstäbe zu restaurieren, vermag reale Kastrationen nicht aufzuhalten – Karl wurde enthauptet, Eduard stirbt seiner Augenheiligen nach.
- 33 Vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980, S. 145–160. Das Belisar-Kapitel findet sich übersetzt unter dem Titel: *Malerei und Betrachter*. Jacques Louis Davids »Blinder Belisarius«, in: Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild* (Anm. 22), S. 154–182. Im Folgenden zitiere ich Fried in der Regel nach der deutschen Übersetzung.
- 34 Vgl. Fried: *Malerei und Betrachter* (Anm. 33), S. 162 f.
- 35 Fried: *Absorption and Theatricality* (Anm. 33) weist in einem kurzen, leider unübersetzten *Wahlverwandtschaften*-Appendix (S. 171–173) darauf hin, dass Goethe wohl durch den *Salon* von 1765 von der Wertschätzung der erstgestellten Bilder durch Diderot wusste. Fried sieht das Charakteristische der Bilderszenen in Goethes Reflexion darüber, dass es keine absolut atheatralische Darstellung geben könne.
- 36 Zu Pygmalion als Leitfigur enthusiastischer Kunstrezeption vgl. ausführlicher Bättschmann: *Pygmalion als Betrachter* (Anm. 22), S. 191–196. Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 83–91.
- 37 Auch Goethes Technik der Bildbeschreibung unterscheidet sich grundlegend von derjenigen Diderots. Ernst Osterkamp sieht bei Diderot eine auf Wiedergabe des Sichtbaren zielende »Beschreibungseuphorie« am Werke, während Goethe anhand sprechender Details die Bildidee festzuhalten suchte. Osterkamp resümiert: »Weder hat Goethe Diderots Methode der Bildbeschreibung übernommen, noch sind die für Diderot grundlegenden ästhetischen Prinzipien bei ihm wirksam.« Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart/Weimar 1991, S. 21–37 (hier: S. 32).
- 38 Vgl. Bättschmann: *Pygmalion als Betrachter* (Anm. 22), S. 184–189.
- 39 So Wolf Kittler: *Goethes Wahlverwandtschaften: Soziale Verhältnisse symbolisch dargestellt*, in: Norbert Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 230–259 (hier: S. 245).
- 40 Fried: *Malerei und Betrachter* (Anm. 33), S. 172. Vgl. zur Destruktion des empfindsamen Transpa-

- renzideals als Phantasma unmittelbarer zeichenloser Verständigung in den *Wahlverwandtschaften* jetzt auch Rita Lennartz: »Von Angesicht zu Angesicht«. Lebende Bilder und tote Buchstaben in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in: Helmut J. Schneider/Ralf Simon/Thomas Wirtz (Hg.): *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, Bielefeld 2001, S. 145–183.
- 41 Vgl. Alison Mc Neil Kettering: *Ter Borch's Ladies in Satin*, in: *Art History* 16 (1993), S. 95–124. Näheres zur Emblematisierung auch bei Waltraud Maierhofer: *Vier Bilder und vielfältige Bezüge: die sogenannte »Väterliche Ermahnung« und die Figuren in den Wahlverwandtschaften*, in: Richard Fisher (Hg.): *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag, Frankfurt/M. u. a. 1995, S. 363–382 (hier: S. 367–372). Mit wenig überzeugenden Argumenten sucht Trunz: *Kupferstiche* (Anm. 7), S. 212–214 der Rückenansicht im Romankontext Ambivalenzen auszutreiben.
- 42 Der Sachverhalt ist umstritten, was die Rätselhaftigkeit der Darstellung nicht eben mindert. Jan Kelch, der Kurator der Berliner Gemäldegalerie, legt sich aufgrund der Durchleuchtung des Bildes auf eine übermalte Münze fest, andere Forscher bestreiten diese. Zur Diskussion vgl. Mc Neil Kettering: *Ter Borch's Ladies* (Anm. 41), S. 116, Anm. 5.
- 43 Die Reihe der Tagebuchtexte 13 bis 16 in Kapitel II.5 (»Wenn wir mit [...] Grund zugleich überlieferten«), verdichtet die Anspielungen auf eine galante Szene, die nur als »äußeres Zeichen« eine »rechte Erziehung« zeigt. Der Eintritt in ein »vertrauliches Gemach« – zumal mit Goethe verhassten (und hier wohl metaphorisch zu verstehenden) Annäherungsgläsern einer Brille – erscheint ebenso unschicklich wie Stuhlschaukeln oder Hutablegen (vgl. *Kupferstich!*), nachdem man »kaum das Kompliment« gemacht hat. (Vgl. MA 9, S. 438) – »Was sollen wir« da »noch viel von kleinen Nachstücken sagen, wozu man niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen gewählt hatte«? (MA 9, S. 435).
- 44 Vgl. dazu auch – ohne Bezug zur Empfindsamkeit – Maierhofer: *Vier Bilder* (Anm. 41), S. 368–370.
- 45 Vgl. Kittler: *Soziale Verhältnisse* (Anm. 39). Vgl. Friedrich Kittler: *Ottile Hauptmann*, in: Bolz (Hg.): *Die Wahlverwandtschaften* (Anm. 39), S. 260–275.
- 46 Vgl. den auf Zacharias Werner bezogenen Brief vom 7. März 1808 an Jakobi: »Ich verarge dir's gar nicht wenn du das verkoppeln und verkuppeln des Heiligen mit dem Schönen oder vielmehr Angenehmen und Reizenden nicht vertragen magst: denn es entsteht daraus, wie uns selbst die Werner'schen Sachen den Beweis geben, eine lüsterne Redouten und Halb Bordellwirtschaft, die nach und nach noch schlimmer werden wird.« (FA II.6. S. 280).
- 47 Goethe: *Maximen und Reflexionen*, MA 17, S. 745.
- 48 *Allgemeine Moden-Zeitung*, 14. Jg. (1812), Nr. 28, zitiert nach Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 308.
- 49 Vgl. Jörg Träger: *Kaiserliche Inkarnationen. Napoleon-Bilder von Jacques-Louis David zu Heinrich Heine*, in: Ekkehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa – Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 135–172 (hier insb.: S. 135–137, S. 164 f.).
- 50 Vgl. Wülfing/Bruns/Parr: *Historische Mythologie* (Anm. 6), S. 18–58. Die Dauerhaftigkeit von Napoleons Selbstmythisierung dokumentiert noch Goethes Eintrag »Maria Himmelfahrt, Napoleons Geburtstag« im Tagebuch am 15. August 1828 (FA II.11, S. 37).
- 51 Vgl. Gertrude Brude-Firna: *Lebende Bilder in den Wahlverwandtschaften*. Goethes Journal intime vom Oktober 1806, in: *Euphorion* 74 (1980), S. 403–416.
- 52 Brude-Firna: *Lebende Bilder* (Anm. 51), S. 414. Die Hauptthese bedarf schon deshalb der Revision, weil sie verschleierte, dass die Lebenden Bilder im Roman nicht als Illustrationen, sondern als Ekphrasen repräsentiert werden. Mir geht es im Folgenden darum zu zeigen, dass Goethe Lebende Bilder mit Erzählertext und Tagebuchreflexionen zu einem zeitkritischen Anspielungsgeflecht verknüpft, das aber nicht auf die Eindeutigkeit personifikatorischer Lektüre reduzierbar ist.
- 53 Brude-Firna: *Lebende Bilder* (Anm. 51), S. 407.
- 54 Ebd., S. 414.
- 55 Vgl. Reinhart Koselleck: *Goethes unzeitgemäße Geschichte*, in: *GJB* 110 (1993), S. 27–39.
- 56 Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 288 f., 296–302, 304–309, 314–321. Nachstellungen aus anderen Städten zu dieser Zeit verzeichnet Jooss' Katalog nicht.
- 57 Vgl. Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 203 f.
- 58 *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleien und Mode*. Monatsschrift, Berlin/Leipzig: Bd. 4 (1811), zitiert nach Jooss: *Lebende Bilder* (Anm. 9), S. 289.
- 59 Ebd., S. 299.

- 60 Thomas P. Saine: Campagne in Frankreich/Belagerung von Mainz (1822), in: Interpretationen. Goethes Erzählwerk (Anm. 21), S. 396–428.
- 61 Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur, 7., erweiterte Auflage, Stuttgart 1988, S. 87 f.
- 62 Goethe: Zur Farbenlehre, MA 10, S. 567.
- 63 Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie für die Gebildeten Stände (Conversations-Lexicon), 8. Original-Auflage, Bd. 1, Leipzig 1833, S. 757.
- 64 Goethes Aphorismus lässt freilich auch an seine Bewertungen der Halsbandaffäre oder der *amour fou* Lord Nelsons mit Lady Hamilton denken, auf die in den *Wahlverwandtschaften* die Episode des jungen Mannes, der »seine rechte Hand, obgleich rühmlich, in der Schlacht verloren hatte« (MA 9, S. 421) anspielt. Ich habe andernorts ausführlicher gezeigt, dass Goethe in den Bilderszenen systematisch auf den Besuch bei den Hamiltons 1787 und auf die berühmte *ménage à trois* mit Nelson Bezug nimmt, also mythische und historische Anspielungen verschränkt und Erfahrungen mit dem Absolutismus im Norden wie im Süden strukturell verbindet. Vgl. Nils Reschke: Das Kreuz mit der Anschaulichkeit – Anschauung über/s Kreuz. Die Lebenden Bilder in den *Wahlverwandtschaften*, in: Schneider/Simon/Wirtz (Hg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800 (Anm. 40).
- 65 Saine: Campagne in Frankreich (Anm. 60), S. 425.
- 66 Goethe dürfte dies gewusst haben, zumal er 1805 Marmontels Memoiren gelesen hatte (vgl. FA II.5, S. 540). Vgl. das Resümee der Ambivalenz der Vorlage in: Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst, Ostfildern, S. 292: »Der Versuch, den Belisar als Ausdruck freiheitlich-bürgerlicher Bestrebungen gegenüber der absolutistischen Gewalt von Versailles zu deuten, bleibt [...] Spekulation. Die vom Geschick erniedrigte, doch in ihrer Haltung bewunderungswürdige Gestalt des großen Heerführers wäre auch im Sinne monarchischer Propaganda zu instrumentalisieren gewesen.«
- 67 Vgl. Gabrielle Bersier: Der Fall der deutschen Bastille. Goethe und die Epochenschwelle von 1806, in: *Recherches Germaniques* 20 (1990), S. 49–78. Interessanterweise kommt Johannes v. Müller in *De la gloire de Frédéric* (1807), jener von Goethe übersetzten und von Patrioten geschmähten Schrift, welche Napoleon mit Friedrich dem Großen verglich, auch auf Justinian als Kontrastfolie und Exempel historisch überschätzter Herrscher zu sprechen. An dem »Größten und Schönsten, was zu Justinians Zeit geschehen war, [habe] dieser Kaiser fast ganz und gar keinen persönlichen Anteil gehabt«, ja sei lediglich »von glücklichen Feldherrn und weisen Rechtsgelehrten umgeben« gewesen (vgl. MA 9, S. 568–578, hier: S. 569). Mindestens implizit lässt sich darin auch eine Diagnose des Zustands Preußens nach dem Ende seiner historischen Glanzzeit sehen.
- 68 Vgl. Goethe: Campagne in Frankreich, MA 14, S. 348. Vgl. dazu auch Saine: Campagne in Frankreich (Anm. 60), S. 423.
- 69 Der satirischen Darstellung der Incroyables, der Modegecken des Directoire, hatte Goethe die Rezension einer Anzahl französischer satyrischer Kupferstiche gewidmet (vgl. MA 4.2, S. 100–117). Der Vergleich Ludwigs XVI. und Karls I. von England gehört zu den Topoi der Revolutionszeit – in diesem Sinne bildet er auch den dramatischen Höhepunkt der Campagne in Frankreich (vgl. MA 14, S. 515).
- 70 Vgl. zu Goethes Reflexionen über Erkenntnismöglichkeiten in der Geschichte – als Auseinandersetzung mit Strukturierungen des Wissens in der Aufklärung – auch Gerhard Neumann: Naturwissenschaft und Geschichte als Literatur. Zu Goethes kulturpoetischem Projekt, in: MLN 114 (1999), S. 471–502.
- 71 Goethe an Reinhard am 31.12.1809 (FA II.6, S. 523).
- 72 Journal des Luxus und der Moden, Weimar: Februar 1808, zitiert nach Jooss: Lebende Bilder (Anm. 9), S. 224, Anm. 18. Patriotisch gesinnte Leser mutmaßten Abeken zufolge übrigens eine Anspielung auf Napoleon in den *Wahlverwandtschaften* auch durch die »Erwähnung des großen Feldherrn [...], unter dessen Führung der Tod wahrscheinlich, der Sieg gewiß sei«. Vgl. Heinz Härtl (Hg.): Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808–1832, Weinheim 1983, S. 209 f.
- 73 Vgl. zur Beliebtheit der Esther-Darstellungen Jooss: Lebende Bilder (Anm. 9), S. 302–304, S. 312.
- 74 Goethe: Zur Farbenlehre, MA 10, S. 571.
- 75 Vgl. etwa Goethes Mitteilung dem Kanzler v. Müller gegenüber am 14.12.1808: »Deutschland ist nichts, aber jeder einzelne Deutsche ist viel, und doch bilden sich letztere gerade das Umgekehrte ein. Verpflanzt und zerstreut wie die Juden in alle Welt müssen die Deutschen werden, um die Masse des Guten ganz und zum Heile aller Nationen zu entwickeln, die in ihnen liegt« (FA II.6, S. 428). Vgl. auch Günter Hartung: Goethe und die Juden, in: WB 40 (1994), S. 398–416 (hier: S. 401 f.).
- 76 Vgl. Maier: Das Buch Esther (Anm. 31), S. 25–31 (zu Goethe S. 30, Anm. 164). Goethe teilte die Ab-

- lehnung der alttestamentlichen Geschichte. Der Kupferstecher Johann Michael Stock berichtet, wie er schon als Leipziger Student die »für junge Mädchen unpassend erscheinenden Kapitel des Buches Esther« als »H[uren]Geschichten« bezeichnete. Vgl. Goethes Gespräche. Gesamtausgabe, hg. v. Flodoard Frhr. von Biedermann, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 11 f.
- 77 Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, MA 4.1, S. 437.
- 78 Daneben sucht Goethe seine bürgerlichen Verhältnisse nach der Niederlage Preußens auf eine solide Grundlage zu stellen. Vgl. dazu Bersier: Der Fall der deutschen Bastille (Anm. 67), S. 73–78.
- 79 Vgl. auch Maierhofer: Vier Bilder (Anm. 40), S. 368.
- 80 Vgl. zu Goethes Partizipation an der Kollektivsymbolik der Revolutionszeit Ruth I. Cape: Das französische Ungewitter. Goethes Bildersprache der Französischen Revolution, Heidelberg 1991.
- 81 Vgl. Goethe an Knebel am 21.10.1806: »Von der Herzogin Mutter, dem Erbprinzen, der Prinzessin und also auch deiner Fräulein Schwester haben wir Spur bis Langensalza. Kein Unfall hat sie betroffen. Vom Herzog weiß man nichts, auch nichts vom Prinz Bernhard. Haltet euch, so gut es möglich ist. Nur die erste Zeit ist noch peinlich. Es werden auch Stunden der Genesung und des Wohlseyns wiederkommen. [...] *Die regierende Herzogin ist an ihrem Posten.*« (FA II.6, S. 136 f., Hervorhebung N. R.).
- 82 Zu mehrfachadressierten zeitgeschichtlichen *tableau*-Darstellungen, die in der Hypostasierung der »nie genug zu verehrenden Fürstin« (MA 10, S. 919) Luise als Jungfrau Maria gipfeln, vgl. den *Maskenzug zum 30. Januar 1809* sowie dazu Astrid Köhler: Redouten und Maskenzüge im klassischen Weimar: Variationen zum Thema Chaos und Ordnung, in: IASL 23.1 (1998), S. 30–47. Dieser erste Maskenzug nach dem Ende des deutschen Reiches ragt insofern aus den üblichen höfischen Huldigungsgesten heraus, als sich seine Teilnehmer aus dem Kreis des Schopenhauerschen Salons rekrutieren, der sich in den Tagen von Jena-Auerstedt formierte und in den Wochen nach der Schlacht, in denen Carl August unauffindbar war, als Sozietät bewährt hatte. Die von Goethe inszenierte Konkurrenzveranstaltung zum Zug des Hoftheaters, die im Übrigen unmittelbar auf den Theaterstreit mit Caroline Jagemann im Winter 1808 folgt, lässt sich daher auch als Versuch deuten, die Herzogin ideell zur Patronin einer explizit bürgerlichen Gesellschaftsform zu stilisieren.
- 83 Vgl. Trunz: Kupferstiche (Anm. 7), S. 209.
- 84 Caroline Jagemann war von Goethes Zeitgenossen bald als mögliches Vorbild Lucianes ausgemacht worden. Vgl. Härtl: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 72), S. 80.
- 85 Goethe an Carl August am 25.12.1806 (FA II.6, S. 158). Das erste von drei Kindern aus der Nebenehe mit der intriganten Schauspielerin wurde Carl Wolfgang getauft – daher wohl das Wortspiel mit dem Tiernamen, gilt der Wolf als satanisches Tier in der Bibel als Zwietrachtbringer unter der Gemeinschaft der Gläubigen.
- 86 Dazu ausführlich Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994, S. 413–432.
- 87 Vgl. dazu Koselleck: Goethes unzeitgemäße Geschichte (Anm. 55). Vgl. Neumann: Naturwissenschaft und Geschichte als Literatur (Anm. 70).
- 88 Auf die kompositorische Ähnlichkeit weist auch Brude-Firnaus: Lebende Bilder (Anm. 51), S. 409 hin, ohne indes den Befund darstellungstheoretisch zu problematisieren.

Gerhard Plumpe

TOTE BLICKE. FOTOGRAFIE ALS PRÄSENZMEDIUM

I.

Als Literaturwissenschaftler greife ich das Thema meines Textes in einer medienkomparatistischen Perspektive auf, die nach der Wahrnehmung der Fotografie als Präsenzmedium durch eine Literatur fragt, die sich im Kontrast neuer Medien ihrer eigenen Medialität allererst zu versichern beginnt.

Zur Information schicke ich einen kleinen Überblick über die Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert voraus. Dabei geht es mir um ganz wenige Gesichtspunkte, die als Hintergrund für die Intermedialität von (deutscher) Literatur und Fotografie im 19. Jahrhundert unerlässlich sind.

Die erste uns erhalten gebliebene Fotografie wurde im Sommer 1826 von dem französischen Erfinder Nicéphore Niépce aufgenommen. Niépce fotografierte aus

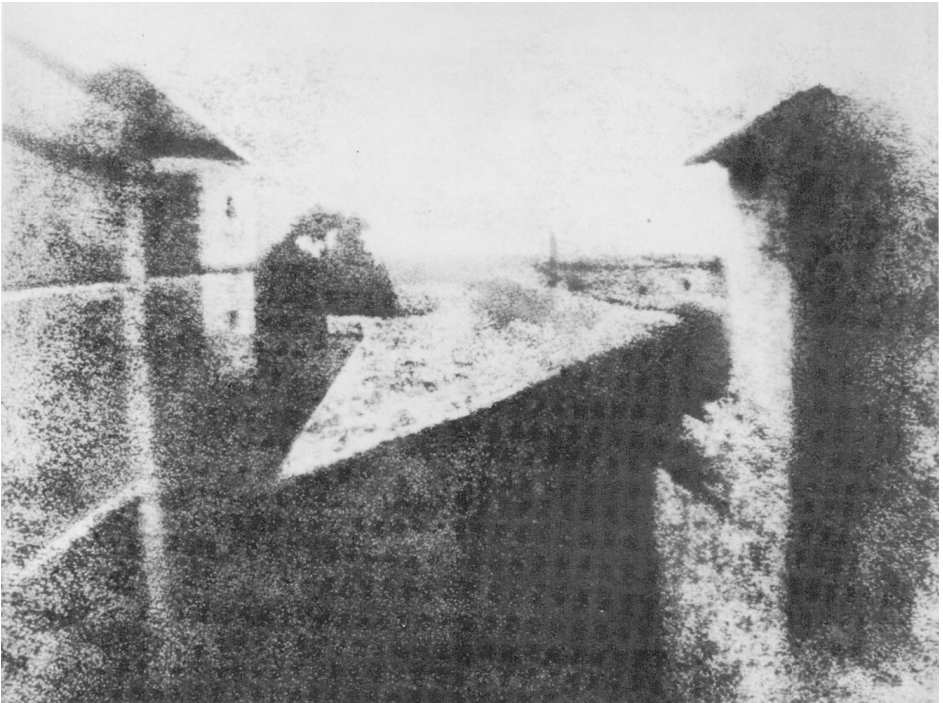


Abb. 1

Die erste Fotografie aus dem Jahr 1826.

dem Fenster seines Arbeitszimmers in Saint-Loup-de Varennes die Fassaden eines gegenüberliegenden Gebäudes. Die Lichtverhältnisse auf der recht undeutlichen Ansicht lassen erkennen, dass die Asphaltplatte, die Niépce benutzt hatte, nicht weniger als acht Stunden lang belichtet worden war.

Bekannter als Niépce ist der Pariser Dioramamaler Louis Jacques Mandé Daguerre geworden, der 1837 die später nach ihm benannte Daguerreotypie erfand – eine Jodsilberplatte, die in Quecksilberdämpfen entwickelt und in einer Kochsalzlösung fixiert wurde. Dieses Verfahren wurde Daguerre – wegen seiner *Neuigkeit*, seiner *Nützlichkeit für die Künste*, seiner *Schnelligkeit* und seinem *Nutzen für die Wissenschaft* – vom französischen Staat gegen Zahlung einer lebenslangen Rente abgekauft und von dem Astronomen und Sekretär der Akademie der Wissenschaften Dominique Arago der Öffentlichkeit auf einer gemeinsamen Sitzung der Akademie der Wissenschaften und der der Künste am 19. August 1839 bekannt gemacht. Mit diesem Tage tritt die Fotografie ihre Karriere an. Die ersten Augenzeugen sind von ihr beeindruckt und fasziniert. So schreibt der Kunstkritiker und Pariser Korrespondent von Cottas *Kunstblatt* Eduard Kolloff, nachdem er Daguerreotypien zu Gesicht bekommen hatte, noch im gleichen Jahr 1839: »Nach langem, sehnsüchtigen Harren [...] habe ich endlich Gelegenheit gehabt, Abbildungen des Daguerreotyp zu sehen, und ich erstaune nicht wenig über diese gleichsam von Himmel gefallenen Abdrücke. Diese ganz einzigen Kopien zeichnen sich durch Nettigkeit, Bestimmtheit, Relief und unerhört treue Wahrheit aus. [...] Die schärfste Lupe, welche so viele Illusionen zerstört und uns oft in den zartesten, luftigsten Meisterwerken schreckliche Dinge und Ungeheuer entdecken lässt, prüft und mustert vergebens diese Kunstprodukte, welche alle Proben ihrer genauesten Untersuchungen aushalten und alle bösen Absichten ihrer durchbohrendsten Blicke vereitelt. Das Vergrößerungsglas macht im Gegenteil den unermesslichen Vorzug dieser von den Strahlen des Tageslichts gestochenen Kupferstiche nur noch einleuchtender; wir entdecken mit jedem Schritt immer neue, immer köstlichere Einzelheiten und unendlich viele Feinheiten und Nuancierungen, welche dem unbewaffneten Auge in der Wirklichkeit entschlüpfen.«¹

Die Ära der Daguerreotypie ging zu Ende, als 1851 mit der Erfindung des sogenannten »nassen« und insbesondere 1861 des »trockenen« Kollodiumverfahrens die chemotechnische Basis für die ökonomische Verwertung der Fotografie und somit für die Entstehung eines eigenen Berufsstandes gegeben war. Die Daguerreotypie war ja ein Unikat, ohne Möglichkeit der Reproduktion. Ihr widmeten sich Forscher und Künstler ohne vorrangig wirtschaftliche Interessen. Zwischen 1850 und 1860 wird die Fotografie nun zu einem Gewerbe, das eine nachgerade ex-

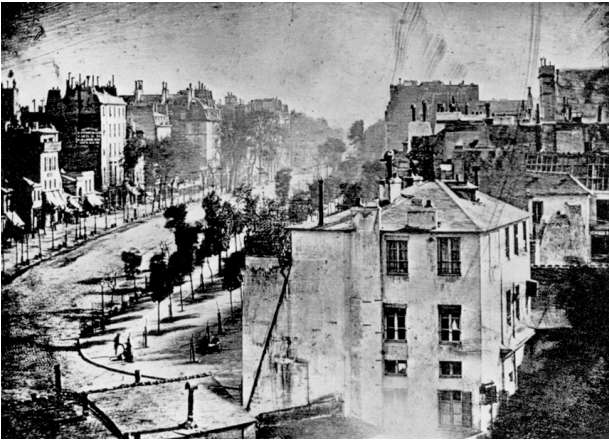


Abb. 2

Die erste Fotografie eines Menschen.

plosionsartige Hausse erlebt: In allen Städten werden fotografische Ateliers eröffnet; ihre Zahl stieg etwa in Berlin von 15 (1850) auf 94 (1860); in Wien von 5 auf 58 und bis 1868 gar auf 125. Nach einem Bericht der Zeitschrift *Europa* muss es in Paris im Jahre 1859 weit mehr als tausend fotografische Betriebe gegeben haben. (Abb. 3) Das Medium eröffnete gute Berufschancen und zog insofern viele an, die sich hier ein neues Betätigungsfeld erhofften: »Der gemäßregelte und vom Disziplinergerichtshofe entlassene Beamte, der von Schulden erdrückte und den Dienst quittierende Leutnant, der Fallit, der verkannte Künstler, der mit der Dogmatik veruneinigte Theologe, sie gingen sämtlich unter die Fotografen und gelangten



Abb. 3

Fotografie als Modeerscheinung.

rasch zu einem Wohlstande, zu dem, als zu einem unerreichbaren Ziel, die Portraitmalerei als Kunst noch immer sehnsüchtig emporblickt. Fotografen haben stattliche Häuser gebaut und fahren wie große Bankiers in glänzenden Equipagen, Fotografen kaufen Landhäuser vor den Toren, und richteten an das Abgeordnetenhaus Petitionen zum Schutze – des geistigen Eigentums«, so die Beobachtung des Berliner Journalisten Ernst Kossak im Jahre 1861.² Die Berufsfotografen organisierten sich in eigenen Vereinen, die seit 1854 spezielle Fachzeitschriften herausgaben (allein in den deutschsprachigen Ländern gab es 57 solcher Organe im 19. Jahrhundert) und ihre Interessen – wie Kossak kopfschüttelnd vermerkte – auch juristisch wahrzunehmen wussten.

Auf das ›heroische‹ erste Jahrzehnt der Daguerreotypie folgten rund vierzig Jahre, in denen sich die Fotografie als Zunft durchsetzte und erfolgreich organisierte, ehe ihr in den späten achtziger Jahren – nach der Erfindung der Kodak-Box und des Rollfilms durch George Eastman – Konkurrenz aus den Foto-Amateuren und Hobbyfotografen erwuchs, die die einfache Handhabung des Apparats (*You press the bottom, we do the rest!*) zum Einsatz des Mediums in der ganzen Spannweite vom Schnappschuss bis hin zum ehrgeizigen Fotokunstwerk zu nutzen verstanden. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist die Fotografie dann kulturell unbestritten etabliert, und sie beginnt sich selbst historisch zu sehen, wie die um 1900 entstehende Fotografiegeschichtsschreibung erweist.

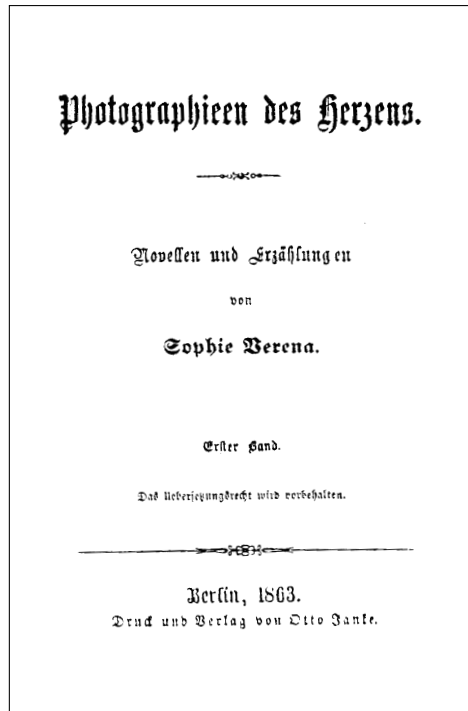
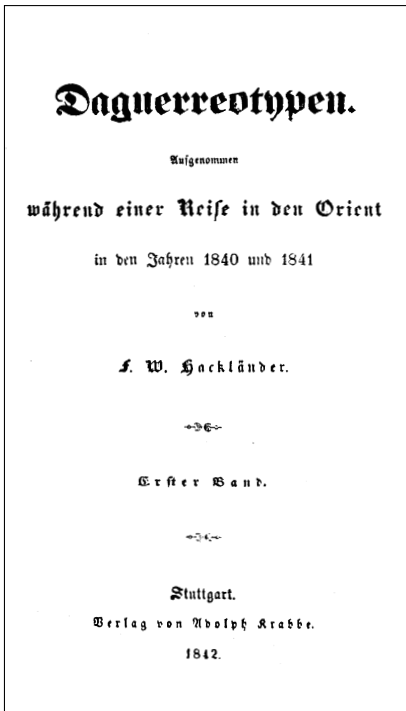
Fragt man nun, welche Bedeutung die Fotografie im 19. Jahrhundert für die deutschsprachige Literatur gehabt hat, dann muss man unterscheiden. Es sind vor allem wohl vier Aspekte, die zunächst ins Auge fallen:

(1) Die Fotografie kann schlicht und einfach als Motiv der Literatur auftauchen. So hat etwa Wilhelm Raabe – ähnlich wie Henrik Ibsen – die Figur eines Fotografen genutzt, um an ihr einen Künstlerroman in fallender Linie zu orientieren. Ein Maler, der Fotograf wird (oder werden muss): das schien im späten 19. Jahrhundert eine ›Karriere‹, wie geschaffen, um die Desillusionierung idealistischer Künstlerträume unter den harten Bedingungen der modernen Welt sinnfällig zu machen. – Oder wenn das fotografische Bild als Einlösung des romantischen Traumes vom Zauberspiegel gefeiert wird, der den fernen Geliebten präsent machen kann. Eben ist mir ein Gedicht mit dem Titel *Das Daguerreotyp* aus den fünfziger Jahren in die Hände gefallen – sein Verfasser ist ein Matthias Jakob Schleiden –, und ich gebe der Versuchung nach zu zitieren. Es heißt da zunächst: »Uns ward vom Zauberspiegel / Gar wunderbare Mähr', / Der uns auf schnellem Flügel / Die Fernsten bringet her.« Und dann die technische Erfüllung der alten Märe: »Im Silberglanze

strahlend, / Giebt der metallne Grund, / Die fernen Lieben malend, / Des Herzens Sehnsucht kund. // Wünscht du den Stunden Flügel, / Weil einsam du im Haus, / Schau' in den Zauberspiegel, / dein Liebster schaut heraus.«³

(2) Andererseits konnte – insbesondere in der Frühzeit der Fotografie vor 1850 – das Medium als Vorbild für literarische Gattungen dienen, die – wie Reise- oder Stadtbeschreibungen – eine Tendenz zu dokumentarischer Treue und Authentizität aufwiesen. So findet man in den vierziger Jahren häufig Publikationen wie Friedrich Hackländers *Daguerreotypien, aufgenommen während einer Reise in den Orient* [1842]; es gibt *Wiener, Berliner, Pariser Photographien*; *Bilder aus dem Berliner Alltagsleben* nennen sich im Untertitel *Photographien ohne Retouche*. Eine Zeitlang beobachtet man sogar den Trend, den Titel »Daguerreotypie« als Gattungsbezeichnung innerhalb der Erzählliteratur zu verwenden. Die zu ihrer Zeit außerordentlich populäre Autorin Sophie Alberti veröffentlichte noch 1863 einen Novellenband unter dem Titel *Photographien des Herzens*. Dabei hatte – um das anekdotisch anzumerken – Hans Christian Andersen bereits unmittelbar nach der Bekanntmachung des fotografischen Verfahrens bedauert, dass genau dies – Herzen zu fotografieren –, dem Dichter verwehrt sei: »O könnte ich doch wie ein Daguerre erfinden und das Spiegelbild des Herzens zeigen!«





(3) Nur in seltenen Fällen hatte diese Orientierung an der Fotografie auch Konsequenzen für die literarische Schreibweise selbst – wie etwa in den *Berliner Photographien* Hans Wachenhusens, der seine Beschreibung der großen Stadt explizit an Bildmöglichkeiten der Fotografie orientierte, wenn er panoramatische Überblicke (*Bilder des Allgemeinen*) und DetailEinstellungen (*kleine Portraitkarten*) aufeinander folgen ließ.

(4) Schließlich ist unübersehbar, dass die Fotografie als Metapher in der Literaturkritik des programmatischen Realismus – d. h. in den fünfziger und sechziger Jahren – eine hochbedeutsame Rolle gespielt hat. Die Fotografie erscheint als Gegenbild dessen, was die Poetik des Realismus positiv unter ›Kunst‹ verstehen möchte. Berühmt und viel zitiert ist etwa Fontanes briefliche Äußerung über Turgenjew, der einen »photographischen Apparat in Aug' und Seele« habe und deshalb die Welt »prosaisch und unverklärt« beobachte. Daher solle er Berichte oder Reportagen, aber keine Novellen über Russland schreiben.⁴ Topoi wie diese findet man immer wieder. 1882 hat z. B. Rudolf Gottschall einen Essay über die zeitgenössische französische Romanliteratur *Der photographische Zeitroman in Frankreich* genannt und schon mit diesem Titel seiner Abscheu vor dem Naturalismus Ausdruck gegeben.

Auf alle diese Aspekte möchte ich nicht weiter eingehen. Stattdessen will ich mich auf die Frage konzentrieren, warum das Medium der Fotografie in seiner Beobachtung durch die Literatur nach einer kurzen Phase eher unbefangen-positiver Rezeption nach der Jahrhundertmitte – d. h. eben in der Ära des Realismus – so dezidiert und einhellig als künstlerisch fragwürdiges Verfahren, die Welt abzubilden, angesehen wurde. Dabei geht es mir um eine historisch ausgerichtete Medienkomparatistik, die einen Blick dafür gewinnen möchte, wie die Literatur im 19. Jahrhundert ihre eigene Medialität im Kontrast zur Fotografie reflektiert hat. Es geht mir also nicht um die Frage, wie wir heute die intermedialen Bezüge zwischen Literatur und Fotografie sehen mögen, sondern allein um die Frage, wie sich die Literatur im 19. Jahrhundert als Medium aus der Gegenstellung zum Medium der Fotografie wahrgenommen und beschrieben hat. Dabei steht insbesondere der Aspekt der Temporalität der Medien im Vordergrund, die die Fotografie als Präsenzmedium ausweist.

Zur Einstimmung werde ich aber zunächst noch einmal einen – Ihnen gewiss allen unbekannten, gleichwohl aber überaus exemplarischen – literarischen Text in den Mittelpunkt stellen. An ihm will ich meine Fragestellung möglichst anschaulich und konkret kenntlich machen. Und zwar handelt es sich um eine Erzählung des österreichischen Schriftstellers Ferdinand Stamm (1813–1880), die im Jahre 1850 – also an einer ersten Epochenschwelle des neuen Mediums – unter dem Titel *Das Daguerreotyp* in dem Wiener Taschenbuch *Aurora* publiziert wurde. Diese Erzählung ist von ihrem Genre her eigentlich eine recht triviale Liebesgeschichte und insofern zu Recht längst vergessen. Für den Fotografiehistoriker ist sie allerdings interessant, weil sie die Diskussion des 19. Jahrhunderts um das Verhältnis von Kunst und Fotografie in nachgerade parodistischer Deutlichkeit zum Ausdruck bringt. Der »Held« dieser Erzählung ist ein zum Zynismus neigender Lebemann oder Dandy, der zahllose erotische Abenteuer und Frauengeschichten hinter sich gebracht hat, eine feste Bindung aber scheut. Er liebt gleichsam die Frau als Gattung und nicht als Individuum, denn als Individuum ist die Frau der Zeit unterworfen und muss altern. »Solange er das gesamte schöne Geschlecht betrachtete, sprach die Erscheinung dafür, sobald er aber einem einzelnen Tropfen im Strome folgte [...], bemerkte er das Verlöschen des Glanzes.[...] Das würde ihn unbedingt von jeder ehelichen Verbindung abgeschreckt haben, wenn er nicht bei genauerer Betrachtung Ausnahmen von dem Verwüstungsgesetze gefunden und Frauen gesehen hätte, die ihre schönen Formen durch die zerstörenden Jahre glücklich durchtrugen. [...] Er suchte von nun an nach dauerhafter Anmut. Wie aber war die unverwüstliche Schöne von der schnell welkenden zu unterscheiden?«⁵ In dieser Situation kommt die Fotografie ins Spiel. Unser

Held erfährt zufällig, dass »die Lichtbilder des Herrn Daguerre die Personen älter dar[stellen] als sie seien, sie antizipierten sonach das spätere Alter, und ein junges Mädchen erschiene wie eine Frau in mittleren Jahren.« Die Fotografie ist gewissermaßen so schnell, dass sie die Zeit überholen und in die Zukunft sehen kann: ein futuristisches Medium! Der wohlhabende, im Text der Erzählung wörtlich als »Äußerlichkeitsmensch« bezeichnete Dandy – er heißt im übrigen Alfred – lässt sich einen Daguerreschen Apparat anfertigen und beginnt, seine weibliche Bekanntschaft zu fotografieren. Nun will es der Zufall – oder eine Fügung? –, dass sich unter ihr auch eine Malerin mit dem nicht eben unpassenden Namen Raphaele befindet, deren Liebreiz unseren Fotoamateur nicht unbeeindruckt gelassen hatte. Alfred möchte auch ihr Bild aufnehmen, das gestaltet sich aber schwierig, da Raphaele als Malerin von der Fotografie nichts wissen will. Zwischen beiden entspinnt sich eine medienästhetische Kontroverse, die ich Ihnen vorlesen möchte; hier folgt ein Topos dem anderen! Zunächst Alfreds Laudatio auf das neue Medium: »Die Maler sind Lügner, und unsere Augen sind Lügner; wir sehen aus Eigenliebe das Fehlerhafte an uns nicht, aber die Sonne deckt mit unerbittlicher Wahrheitsliebe die weggeschmeichelte Häßlichkeit auf. Im Lichtbilde erscheint der Mensch wie er ist, nicht wie wir ihn wünschen. Aber nur das bleibt unbestritten schön, was ohne alles künstliche Licht in der Sonne schön ist; wie man doch behaupten darf, selbst auf die Gefahr hin, daß es, in der Sonne betrachtet, vielleicht nichts vollkommen Schönes gibt, und der ganze Begriff von Schönheit vielleicht nur ein künstlicher ist.« Dem »Äußerlichkeitsmenschen« entgegnet die Malerin mit »warmer Empfindung: Ich male gerne und mich tröstet der Gedanke, daß ich die Schönheit schaffen und fühlen kann, mehr, als wenn ich die Schönheit selbst wäre. Hier wäre ich Topf, dort bin ich Töpfer. Wenn ich den Geliebten mit meiner Phantasie zum Ideale zu machen verstehe, so ist mir sein Besitz gesicherter, als wenn ihn der Zufall meinen Träumen ähnlich bildete. [...] Dieses Idealisieren, das von der Liebe ausgeht, verklärt alles; es macht die betreffende Person erst zu unserem Eigentume, es scheidet sie von den anderen aus und [...] ist die letzte Quelle des Schönen. [...] Die Liebe führt allein zur Erkenntnis der Schönheit, die Schönheit aber nicht immer zur Liebe. Die Sonne liebt nicht, wie soll sie die Schönheit malen. [...] Der Bilderkasten Daguerres liefert [nur] eine verzerrte Fratze, weil das Licht nur die Schale erleuchtet.«

In dieser – »mit warmer Empfindung« vorgetragenen – Rede Raphaelens finden sich die zentralen jener semantischen Oppositionen, mit deren Hilfe die Ästhetik im 19. Jahrhundert Fotografie und Kunst unterschieden hat: Reproduktion der Oberfläche vs. Erfassung der Wesenstiefe; Kontingenz vs. schöne Notwendigkeit; Kopieren vs. Idealisieren; Gemeingut vs. Eigentum; »kalte« Gleichgültig-

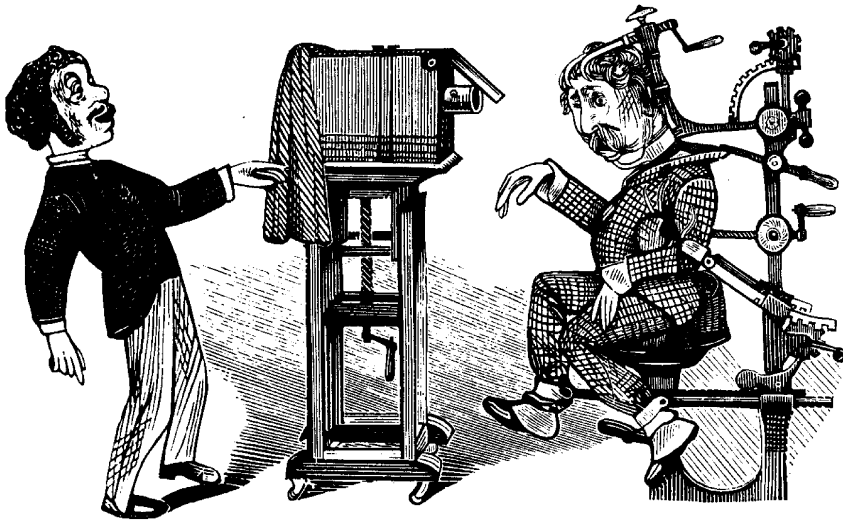
keit vs. »heiße« Liebe – das sind Charakteristika, die den toten fotografischen Blick von der lebendigen künstlerischen Wahrnehmung der Welt unterscheiden sollten. In unserem Zusammenhang ist mir vorrangig der Konnex von Zeit und Subjektivität wichtig. Der künstlerische Blick lässt seinen Gegenstand gleichsam durch die Subjektivität hindurchgehen und benötigt dazu Zeit; die Kunst ist buchstäblich langsam; das Reale wird im Hindurchschreiten durch die Innerlichkeit des Subjekts erst mählich und verzögert Bild oder Text, während die Fotografie als Instantanmedium schnell ist, so schnell, dass sie im Extremfall die Zeit sogar zu überholen imstande scheint.



Abb. 6

C. F. Stelzner: Die Malerin Caroline Stelzner.
Daguerreotypie von 1843.

Dazu gleich in theoretischer Perspektive Genaueres. Der Leser wird sich aber jetzt gewiss noch für das weitere Schicksal Alfreds und Raphaelles interessieren. Die Erzählung nimmt ihren erwartbar-trivialen, gleichwohl aber reizvollen Fortgang. Die Geheimkamera ist installiert, ihr Verschluss kann ohne Raphaelles Wissen geöffnet werden. Es kommt jedoch, wie es kommen muss: Der Zyniker und Dandy kapituliert vor der Herzensbildung seiner schönen Malerin, er vergisst seine sinnreichen Pläne, und so ist es ein purer Zufall, dass die Kamera unbeabsichtigt ausgelöst wird und Raphaelles Bild aufnimmt. Ein schönes Unikat! Und es enthüllt, als Alfred es später betrachtet, die offenbar zeitresistente Schönheit der Malerin. Aber noch mehr: Denn die genaue Musterung des Bildes mit Hilfe einer Lupe enthüllt die emotionale Bewegung der Abgebildeten; im Auge zeigt sich eine Träne! Alfred ist nun vollends überwältigt und hält um Raphaelle an, deren Hand der zur Kunst Bekehrte natürlich gewinnt. Kunst und Herz haben Fotografie und Kalkül besiegt! Der Fotografiehistoriker würde allerdings anmerken, dass Momentaufnahmen wie das zufällige Porträt Raphaelles um 1850 durchaus unmöglich waren. Fotografische Porträts waren noch zeitaufwendig und verlangten von den zu Porträtierenden die Kunst des Stillhaltens – eine Fähigkeit, die oft mechanisch unterstützt wurde, etwa so:



POSING QUITE AN ART IN ITSELF.!

II.

Ich komme jetzt zum zweiten Teil meiner Überlegungen, die etwas theoretischer ausgerichtet sind, und beginne mit dem Versuch einer Erklärung der ästhetischen Differenz von Fotografie und Kunst im Hinblick auf ihr unterstelltes Verhältnis

zur Zeit. Ich will zunächst ganz knapp an zwei herkömmliche Erklärungsversuche erinnern, um dann – vor dem Hintergrund unseres Themas – eine andere Möglichkeit zur Erklärung der offenbaren ›Fremdheit‹ zwischen Fotografie und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu diskutieren.

Es gehört zu den Stereotypen der Literaturgeschichtsschreibung, dass die deutschen Intellektuellen im Nachmärz von einer moderne-, genauer technik- und fortschrittsfeindlichen Attitüde bestimmt gewesen seien. Dieses Stereotyp lässt sich auf die kaum bestreitbare – und immer wieder erneuerte – Beobachtung gründen, dass in den Romanen des Realismus die wesentlichen Tendenzen der sich modernisierenden Lebenswirklichkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Industrie und Technik, Großstadt und Verkehr, neue Formen der Kommunikation und des Politischen etc. – keine Rolle spielten und allenfalls in der Kulisse greifbar würden. Dieser allgemeinen Antimodernität sei dann auch die Fotografie zum Opfer gefallen, sodass sie entweder gar nicht oder allenfalls als lächerliches Phänomen aufgenommen worden sei. So unbestreitbar diese Beobachtung ist, so sehr führt sie als Erklärung jener Technik- und Fortschrittsskepsis in die Irre. Ein Blick in die wesentlichen literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften des Nachmärz belehrt rasch darüber, dass den technischen und naturwissenschaftlichen Fortschritten große Beachtung geschenkt wurde; von Berührungsangst kann gar keine Rede sein. Das gilt auch hinsichtlich der Fotografie: Wir haben von allen Schriftstellern der realistischen Literatur gute fotografische Porträtaufnahmen; eine persönliche Abneigung – wie sie nach Nadars witzigem Bericht etwa Balzac zeigte – ist von keinem Autor überliefert. Zugespitzt: Die Nichtbeachtung der Fotografie in der Literatur des Realismus kann keineswegs mit einer generellen antimodernen, technikfeindlichen Mentalität ihrer Autoren begründet werden.⁶ Trifft diese These zu, dann ist eine genauere Differenzierung der Diskurse notwendig.

Diese Differenzierung – und damit komme ich zu dem anderen Erklärungsansatz – konzentriert sich auf Eigentümlichkeiten der Ästhetik im 19. Jahrhundert, deren konzeptionelle Struktur als Diskursreglementierung funktionierte und auf diese Weise die Fotografie als literarische Motivressource ausklammerte und zu einem literarischen ›Nicht-Thema‹ habe werden lassen. Man kann – wieder ganz verkürzt und überpointiert ausgedrückt – das Basisaxiom des Diskurses der idealistischen Ästhetik als Dogma subjektiver Unmittelbarkeit bezeichnen, deren Exteriorisierung in den Materialitäten der Kommunikation als Authentizitätsverlust hingestellt wurde. Dass Raphaelle auch ohne Hände der größte Künstler geblieben sei – ein »Künstler ohne Werk«! (dieser Satz Contis in Lessings *Emilia Galotti* leuchtete der Ästhetik des Idealismus unmittelbar ein und wurde

gegen die Fotografie immer wieder eingewandt), mit dem paradoxen Effekt übrigens, dass die Fotografen Contis Diktum akzeptierten und für ihr Metier das Apparativ-Technische möglichst unsichtbar zu machen suchten. »Das Ideal künstlerischer Tätigkeit wäre es«, so der Berliner Fotograf Johann Gaedicke 1894, »das Kunstwerk nur zu denken.«⁷ Kurz: Erst als Ausdruck der Subjektivität schien Kunst recht eigentlich erst Kunst, und diese Bindung des Werks an die Innerlichkeit der Subjektivität mangelte der Fotografie offenbar – ein Argument, das auch Juristen einleuchtete, als sie der Fotografie im 19. Jahrhundert Urheberrechte versagten. Das alles ließe sich weiter ausführen und mannigfach illustrieren. Darauf kommt es hier aber nicht an.⁸ Vielmehr möchte ich nun die Frage nach der *Intermedialität* für die historische Beziehung von Fotografie und Literatur im 19. Jahrhundert aufgreifen.

Diese Perspektive fordert zuerst, die Medialität der Literatur selbst in den Blick zu rücken – und zwar in historischer Betrachtung, nicht aus dem Blickwinkel der Gegenwart, die durch die erdrückende Gegenwart der neuen Medien auch die *Literatur als Medium* zu sehen gelernt hat, wobei sie häufig in den Irrtum verfiel, die Tatsache, dass Literatur Medien voraussetzt und nutzt, mit der Behauptung zu verwechseln, Literatur sei eo ipso ein Medium. An dieser Stelle kann es um solche Kontroversen jedoch nicht gehen, sondern allein um eine historisch orientierte Medienkomparatistik, d. h. gefragt werden muss (1) nach dem medialen Selbstverständnis der (deutschen) Literatur im 19. Jahrhundert und (2) nach den Konsequenzen dieses Selbstverständnisses für die Wahrnehmung und Bewertung der Fotografie als Medium aus der Perspektive der Literatur.

(1) »Das Medium der Poesie [...] ist [...] die Sprache.«⁹ Dieser begriffsgeschichtlich übrigens interessanten These August Wilhelm Schlegels aus dem Jahre 1802 stimmte die idealistische Ästhetik zu, wir finden ähnliche Überlegungen bei Schelling und vor allem bei Hegel, dessen Ästhetik den konzeptuellen Hintergrund der realistischen Literaturprogrammatik gebildet hat. Die Medialität der Literatur ist sprachlich – wie aber hat man in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts die Sprache als Medium konzipiert? Ich versuche, die Hegelschen Pointen anzudeuten, kann also an dem systematischen Grundansatz seines Denkens nicht ganz vorbeigehen. Hegels *Philosophie des Geistes* ist finalisiert in der Figur einer Selbstreflexion des Seins, das auf der Stufe des so genannten »absoluten Geistes« seiner selbst ansichtig wird – als Identität von Denken und gedachtem Sein oder als reflexives System ohne »Außen« bzw. mit einem Außen purer Kontingenz als Nichtigem. Diese Selbstreflexion des Seins im »absoluten Geist« ist nun sprachlich, sie vollzieht sich in der Sprache der spekulativen Philosophie selbst. Dabei

geht Hegel davon aus, dass die Bedeutungsebene der Sprache als dem Geist und seiner Reflexion ganz angemessen das Vorrangige und Ausschlaggebende ist, der gegenüber die Materialität je konkreten Sprechens sekundär und abgeleitet erscheint; und dies gilt noch mehr für die Möglichkeit, die Mündlichkeit der Rede schriftlich zu fixieren und im Druck festzuhalten. An dieser Selbstreflexion des Seins im »absoluten Geist« und seiner Sprache hat aber die Kunst – und zumal die Dichtung – Anteil, ist sie doch seine erste Stufe, die von Religion und Philosophie freilich noch überboten wird. Man darf nun die Hegelsche Hierarchie der Künste in den so genannten »Kunstformen« – von der Massivität der Architektur ägyptischer Pyramiden bis hin zur weltflüchtigen Imagination des romantischen Gedichts – als Prozess einer progressiven Dematerialisierung der Künste in ihren Medien bezeichnen, die in ihrer Spitze – eben der romantischen Poesie – fast ganz in die subjektive Innerlichkeit des Vorstellens zurückgenommen sind und darin die sinnliche Prägnanz der Kunst – ihre anschauliche Materialität als je konkrete Gebildlichkeit – fast transzendieren. In semiotischer Formulierung: Hegels Definition der Kunst als »sinnliches Scheinen der Idee« operiert mit einem zweistelligen Zeichenmodell, das den sinnlichen Signifikanten und das geistige Signifikat unterscheidet, wobei die zweite Stelle determinierende Instanz ist und sich im idealen Fall der klassischen Kunst Griechenlands die Äußerlichkeit des Signifikanten ganz anverwandelt hat. Im besonderen Fall der Literatur differenziert Hegel den Signifikanten noch einmal: Der »sinnliche Schein« der Literatur ist als bewusstseinsinterne »Vorstellung« zu begreifen, die sich äußerlicher Medien lediglich bedient, um die Imagination des Bewusstseins zu kommunizieren. »Der Geist wird so auf seinem eigenen Boden sich gegenständlich und hat das sprachliche Element nur als Mittel, teils der Mitteilung, teils der unmittelbaren Äußerlichkeit, aus welcher er als aus einem bloßen Zeichen von Hause aus in sich zurückgegangen ist.«¹⁰ Weil diese Bewusstseinsimmanenz des primären Signifikanten noch diesseits seiner Kommunikation ausschlaggebend ist, konnte Hegel die sprachliche Prägnanz der Literatur so geringschätzen, dass er in ihrer Übersetzung in eine andere Sprache kein Problem der Qualität sah. Und da schon die mündliche Kommunikation gegenüber der »Vorstellung« nachgeordnet und sekundär war, hatten Schrift und Druck für Hegel keine distinkte Funktion. »Gedruckte oder geschriebene Buchstaben sind [...] nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter.«¹¹ Als Anschauung des Geistes ist die Literatur über die Kontingenz ihrer Medialität erhaben.

Die entmaterialisierte Sprache dient dem Geist auf der Stufe der Kunst-Literatur daher als »leeres Medium« der Selbstgewahrwerdung. Die Sprache setzt der Reflexion keinerlei materialen Widerstand entgegen. Genau diese Figur eines

Hindurchscheinens des Wirklichen durch die Sprache als Medium der Literatur hindurch ist es gewesen, die die Poetik des Realismus auch da bestimmt hat, wo ihre Wortführer von den spekulativen Prämissen der Hegelschen Philosophie nichts mehr wissen wollten. Das Wesen des Wirklichen enthüllt sich in einer Literatur, der ihre Sprache – als leeres, transparentes Medium – zum Problem und Gegenstand der Reflexion nicht wird. Wohl niemals hat man sich weniger Gedanken über den Eigensinn der Sprache gemacht als in der Poetik des Realismus. »Gestalten müsse man machen, keine Worte«, ¹² so Adalbert Stifters Forderung an die Schriftsteller. Und immer wieder findet sich als Kriterium des Gelingens poetischer Werke der Hinweis auf die ganz offenbare transitorische Relation von realer und imaginierter Welt. Dass man das Personal eines Romans ohne Umstände mit Personen der Lebenswelt verwechseln könne, haben Fontane, Spielhagen und andere immer wieder als Vorzug realistischen Erzählens gerühmt. Die Sprache schien sich solchen Identifikationseffekten nicht zu widersetzen; man blickte gewissermaßen durch sie hindurch, ohne an der Materialität ihrer Signifikanz die Kraft eines Widerstands – bzw. eine ontische Differenz – zu empfinden: Gleichsam eine Invisibilisierung der Sprache als *Interface* von Wirklichkeit und Imagination! Vor diesem Hintergrund ist etwa auch die scharfe Kritik der realistischen Doktrin an aller Rhetorik in der Literatur verständlich.

(2) Was bedeutete diese Poetik der Sprache als »leeres Medium« aber für die ästhetische Beobachtung und Bewertung der Fotografie? War ein fotografisches Abbild der Welt nicht geradezu das Paradigma der Transparenz eines Mediums, durch das hindurch sich das Seiende zeigt, wie es ist? Man muss sich nur an den Enthusiasmus erinnern, mit dem die ersten Betrachter von Daguerreotypen deren Detailgenauigkeit rühmten, etwa Alexander von Humboldt: »Als Daguerre mir die Ansicht des Tuilerien-Hofes zeigte, sagte er, der Wind habe in einen Heuwagen geweht. Ich sah durch eine Lupe und sah an allen Fenstern Strohhalme geklebt und abgebildet«. ¹³ Und an anderer Stelle sprach Humboldt von »Gegenständen, die sich selbst« (in der Daguerreotypie) »in unnachahmlicher Treue malen«. ¹⁴ Was den Naturforscher faszinierte – die ganz offenkundige Präzision des fotografischen Abbildes –, schien der realistischen Ästhetik jedoch weit davon entfernt zu sein, der Literatur als Vorbild dienen zu können. Pointiert formuliert: Die realistischen Kritiker glaubten in einem fotografischen Abbild nicht die »Wirklichkeit«, sondern – ihre Fotografie zu sehen, deren medialer Eigensinn den Durchblick auf das Reale gerade sperre. Die mediale Spezifik der Fotografie mortifiziere die Welt in der Kontingenz ihrer technischen Reproduktion. »Ein Antlitz, durch Heliographie wiederholt, behält, ungeachtet aller mikroskopischen Genauigkeit und Treue, den Charakter des Toten und Leblosen, es fehlt ihm der

frische Hauch menschlichen Lebens« – so das Urteil Friedrich Thierschs in seiner *Allgemeinen Ästhetik*.¹⁵ Es ist das Medium selbst, das man sieht, und dieses Medium ist opak auch da, wo es den Anschein weckt, die Dinge der Welt zu kopieren. Das heißt: die Wahrnehmung der Fotografie konfrontierte ihre Kritiker mit jener *Unhintergebarkeit des medialen Weltzugangs*, die ihnen im Falle der Kunst – und zumal der Literatur – in der Transparenz poetischen Sprechens eben doch hintergebar erschien.

Worin bestand nun die offenbare Medialität der Fotografie? Technisch gesehen darin, dass sie – nachdem fotochemische Optimierungen kurze Belichtungszeiten ermöglicht hatten – zur *Instantanspeicherung* fähig war, d. h. in ihrem Präsentismus. Die Fotografie erschien als präsentisches Medium, das eine kontingente Raum/Zeit-Stelle instantan kopierbar und beliebig reproduzierbar macht – und damit als Extremkontrapunkt des Sprachmediums der Literatur. Denn die poetische Sprache wurde vom Paradigma der Mündlichkeit her konzipiert – Schrift galt nur als deren Derivat –, die Mündlichkeit der Kommunikation basiert aber auf der Kapazität des Gedächtnisses: zwischen dem Ereignis und seiner Wiederholung im Sprechen steht das Gedächtnis – d. h. die Differenz von Erinnern und Vergessen –, das alles Ereignishafte selektiv behandeln, also spezifisch *formen* muss: etwa im Modus des Erzählens eines Geschehens in Form einer Geschichte. Am Paradigma der Mündlichkeit orientiert, ruht das Sprachmedium der Literatur daher auf der Kapazität des Gedächtnisses, das Ereignis und Aufzeichnung temporal trennt, ›Zeit‹ hat und diese Zeit zur Formung nutzen kann, während die Fotografie als Koinzidenz von Ereignis und Aufzeichnung interpretiert wurde, der insofern die Prämisse der *Form* – und damit auch der ›Kunst‹ – zu fehlen schien.

Man wird freilich sofort fragen, wieso im 19. Jahrhundert die – gerade in der Literatur des Realismus vielfältig simulierte – *Gedächtnisform* der Aufzeichnung als ›leeres‹, die *Kopierform* der Instantanspeicherung aber als opakes bzw. ›volles‹ Medium wahrgenommen wurde. Eine Antwort auf diese Frage setzt voraus, dass ›Realität‹ immer das Resultat diskursiver Konstruktionen ist – eine Binsenweisheit! Die präsupponierte ›Wirklichkeit‹ der realistischen Literatur folgte noch der Realitätskonstruktion der idealistischen Philosophie, d. h. dem Axiom des eigentlich Realen als reflektierter Realität, als durch die Reflexion hindurchgeschrittene und mit ihr identisch gewordene Wirklichkeit. Unter der Prämisse dieses Realitätskonzepts war es dann aber folgerichtig, die Medialität einer literarischen Sprache als transparent wahrzunehmen, die als *Simulation von Mündlichkeit* das Wirkliche durch das Gedächtnis hindurchgehen und von ihm arrangieren ließ – während die Fotografie als Medium erscheinen musste, dessen Instantaneität die

›wirkliche Wirklichkeit‹ in der Serialität präsentischer Abbilder unsichtbar machte. Noch einmal pointiert: Im Sprachmedium der Literatur meinte man die durch die Reflexion hindurchgeschrittene Wirklichkeit selbst, in der Fotografie dagegen nur das Medium zu sehen. Oder in Termen einer Beobachtungstheorie: Die Literatur schien in der Transparenz ihrer Sprache noch eine Beobachtung erster Ordnung zuzulassen, während die Fotografie – als Beobachtung zweiter Ordnung – das *fotografische Beobachten*, nicht aber sein Objekt, das Reale selbst, zeige.

Ich möchte mit einem Ausblick auf die Literaturprogrammatik des Naturalismus in Deutschland schließen, der sich ja selbst erst dezidiert als ›Realismus‹ verstanden hat. Die naturalistische Programmatik hat – ich resümiere ganz stichwortartig – die der Literatur des Nachmärz zugrunde liegende Realitätskonstruktion abgewiesen und durch eine szientifisch geprägte Alternativversion des Realen als komplex determinierte Welt ersetzt. Deren Registrierung im Sprachmedium der Literatur sollte sich nun nicht länger am ›langsamen‹ – Zeit in Anspruch nehmenden, Ereignis und Aufzeichnung trennenden – Paradigma der Gedächtnisform des Wissens orientieren, sondern an einer Protokollschrift, die technische Verfahren der Instantanspeicherung solcher Präsenzmedien wie Phono- und eben Fotografie literarisch zu adaptieren versuchte. Simulierte die Schrift des Realismus Mündlichkeit, um eine durch die Subjektivität hindurchgegangene Welt zu exponieren, so simulierte die Schrift des Naturalismus den Präsentismus der Instantanmedien – jedenfalls in der avanciertesten Programmatik (Holz/Schlaf). Das – von einer szientifischen Ideologie präkonstruierte – Reale sollte Schrift ohne Intermittion irgendeiner Subjektivität werden. Diese Konzeption ist es gewesen, die hinter Arno Holzens Radikalisierung der Kunstdefinition Emile Zolas gestanden hat: Nicht länger die Perspektive eines (wie immer subjektiven) ›Temperaments‹ sollte es sein, die ein Ereignis zum Dokument werden lässt, sondern die technische Spezifik des verwandten Mediums, das sich – im freilich nicht erreichbaren Idealfall – invisibel machen sollte.

Trifft diese kurze Exposition des naturalistischen Programms zu, dann überrascht zunächst eine *strukturelle Kontinuität* zur Poetik des Realismus. Beide Doktrinen postulierten die Selbstrepräsentation des Realen im ›leeren‹ Medium literarischer Sprache. Dargestellte Realität und sprachliche Darstellung waren freilich überaus unterschiedlich konzipiert. Es war der Unterschied von Memorieren und Scannen.

Die Versuche der literarischen Umsetzung des Programms durch Arno Holz – d. h. die sprachliche Simulation der phono-/fotografischen Instantanspeicherung etwa im so genannten »Sekundenstil« – haben aber einen Effekt gehabt, der im Ergebnis jene strukturelle Kontinuität unterbrach. Denn diese *Sprachexperi-*

mente, die der naturalistischen Literatur die Kopierqualität der damals avancierten Speichermedien geben sollten, hatten – ebenso paradox wie konsequent – die (Wieder-)Entdeckung der Selbstreferenz der Schrift in ihrer grafischen Prägnanz – als Letter auf dem weißen Quadrat des Papiers – zur Folge, der sich das Reale verflüchtigt. Nicht von ungefähr haben die Programmatiker der *Konkreten Poesie* in Arno Holz einen ihrer Vorgänger und Anreger gesehen. So stellte die Orientierung am Paradigma der Fotografie die Literatur vor die optisch/akustische Materialität ihres Mediums, dessen Unhintergebarkeit die Wirklichkeit der Welt zur Illusion machte und der modernen Literatur eine Motivressource ersten Ranges zuspielte.

- 1 Eduard Kolloff: Der Daguerreotyp, in: Kunstblatt 33 (1839), S.161.
- 2 Ernst Kossak: Die Photographen, in: Berliner Federzeichnungen, Berlin 1861, S. 28.
- 3 Matthias Jakob Schleiden: Das Daguerreotyp, in: Gesammelte Gedichte, Leipzig 1858.
- 4 Theodor Fontane: Brief an seine Frau vom 24.6.1881, in: Briefe, Bd. 2, hg. v. Kurt Schreinert, Berlin 1968, S. 154 f.
- 5 Ferdinand Stamm: Das Daguerreotyp, in: Aurora 1850, S. 164 ff. (alle Zitate).
- 6 Gerhard Plumpe: Technik als Problem des literarischen Realismus, in: Michael Salewski/Ilona Stölken-Fitschen (Hg.): Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1994, S. 43–59.
- 7 Johann Gaedicke: Fotografie und Kunst, in: Neuzeit 1894, S. 465 f.
- 8 Vgl. Gerhard Plumpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie im 19. Jahrhundert, München 1990, S. 53 ff.
- 9 August Wilhelm Schlegel: Vorlesung über Ästhetik I, hg. v. Ernst Behler, Paderborn 1998, S. 387.
- 10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 3 (Theorie-Werk-Ausgabe Bd. 15), Frankfurt/M. 1970, S. 229.
- 11 Ebd., S. 320.
- 12 Adalbert Stifter: Ausgewählte Briefe, hg. v. M. Enzinger, Innsbruck 1947, S. 205.
- 13 Alexander v. Humboldt: Brief an die Herzogin Friederike v. Anhalt-Dessau vom 7.2.1839. Zit. in: W. Baier: Geschichte der Photographie, München 1977, S. 116.
- 14 Alexander v. Humboldt: Brief an Carl Gustav Carus vom 25.2.1839. Zit. in: W. Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt/M. 1981, S. 22.
- 15 Friedrich Thiersch: Allgemeine Ästhetik in akademischen Vorträgen, Berlin 1846, S. 77.

Matthias Bickenbach

DAS DISPOSITIV DES FOTOALBUMS: MUTATION KULTURELLER ERINNERUNG. NADAR UND DAS PANTHEON

»... die Bilder nah- und fernstehender Personen, vertraute Gesichter und Porträts von Berühmtheiten, in einer beinahe vollkommenen Osmose.«

Jean Sagne

I. TOPOGRAPHIE, DIE DAS MEDIUM DENKT

Zweifellos gehört das Arsenal der Bildnisse »großer Männer« und »berühmter Zeitgenossen« zu den Formen kultureller Erinnerung. Doch die Unmengen Porträts bilden ein tiefgründiges virtuelles Archiv, das nach den Medien und Formationen dieses Bildgedächtnisses und seiner Präsenz-Machung fragen lässt. Wie wären die vielen Bilder von Autoren und anderen Berühmtheiten, die in der Öffentlichkeit kursieren, zu erfassen? Es bedarf eines methodischen Blicks, der die Prominenz fotografischer Porträts nicht einfach auf den Ruhm des Porträtierten rückführt, sondern die Intermedialität des Fotografischen beobachtet. Nicht das einzelne Porträt dieses oder jenes Autors soll im Folgenden analysiert werden, sondern die Form ihrer Versammlung unter dem Zeichen des kulturellen Gedächtnisses.

Der neuen Zugänglichkeit zum Bild durch das Fotografische korrespondiert eine Bildproduktion, deren Effekt auf das kulturelle Gedächtnis enorm ist, weil die Bilder nicht mehr in den institutionellen und kommunikativen Rahmen der kulturellen und politischen Eliten wie der Akademien verbleiben, sondern sich buchstäblich ausstreuen, unkontrolliert verbreiten und an allen möglichen Orten wieder auftauchen. Das Fotografische als Paradigma der »Reproduzierbarkeit« bedingt die *Dissemination* seiner Bilder, ihre Zerstreuung, die zugleich »Saat« ist. Wie also wäre diese Ausstreuung der Bilder zu fassen, eine »Saat«, deren Raum koextensiv mit dem Raum der gesellschaftlichen Kommunikation und ihren Medien wäre, also schlechthin *unübersehbar*? »Fotografien sind allgegenwärtig: in Alben, Zeitschriften, Vitrinen, auf Plakaten, Einkaufsstüten, Konservenbüchsen. Was bedeutet das?«¹

Das Medium des Fotografischen hat das Dispositiv der Versammlung neu in den Blick gebracht. Der methodische Blick, der hier vorgeschlagen wird, richtet sich auf einen bestimmten historischen Raum um 1860, der die Bilder der Vorbil-

der in der Form des Albums in eine bestimmte Disposition bringt und als Dispositiv und Heterotopie im Foucaultschen Sinne gelesen werden muss. Das Album formiert auf eine neue Weise ein kulturelles Gedächtnismedium und eine ganz andere Form der kulturellen Erinnerung. Es bildet eine eigenständige mediale Form, die, vielleicht gerade deshalb, bestimmte Modelle kultureller Erinnerung an Vorbilder beleiht. Als Gedächtnisraum fungiert das Album als neue Topographie von Bildnissen, die in ihrer Form den medialen Bedingungen der fotografischen Zerstreuung angepasst ist und ihnen eine »Ökonomie der Aufmerksamkeit« verleiht.²

In dem Maße, in dem Raum und Medium konsubstanziell sind, ist der Raum selbst ein Medium, das die Form seines Inhalts gleichsam unsichtbar mitsteuert.³ Der Raum prägt nicht nur einen Nimbus, der sich den Dingen, die sich dort zeigen, mitteilt, sondern seine Atmosphäre der Präsentation hat teil an Präsenz und Wirkung oder bringt sie sogar hervor.⁴ Das hat besondere Bedeutung für das Medium Bild, denn Bilder sind abhängig von ihrer Raumbesetzung, ihrer Präsent-Machung an einem Ort in der Anordnung eines Raums, der nicht der Bildraum selbst ist, ihm aber assistiert, indem er den Rahmen bildet. Präsenz und Präsentation sind von den Parerga der Dispositive abhängig.⁵

So macht es – auch für die Bilder selbst – einen Unterschied, wie Bilder präsent gemacht werden. Die Frage stellt sich nicht nur für die Inszenierung von Kunstwerken, sondern *kulturwissenschaftlich allgemein*, als Frage nach den Praktiken und Medien der Wiederversammlung. Die Frage der Anordnung der Bilder in einem Raum ist immer auch die nach der Form ihres künstlichen und kulturellen Gedächtnisses.⁶ Welche »Speicher« empfangen die »Bilderflut« des Fotografischen und wie kanalisieren sie diese?⁷ Diese Fragen sollen hier an die Versammlungen berühmter Männer gerichtet werden.

Das Vorhaben, das im Folgenden ausgeführt wird, dreht sich um die Mutation des Pantheons, jenem Versammlungsraum der erlesenen Geister einer Kultur und Nation. Der methodische Blick gilt der Beobachtung einer Dekonstruktion, die darin bestehen wird, die Form und das Gedächtnismodell des Pantheons in seiner kulturellen und medialen Mutation durch das Fotografische zu analysieren. Es handelt sich dabei um eine intermediale Transformation, die um 1860 statthat und ihren kulturellen *impact* exakt durch die Ablösung vom Prinzip des Ortes gewinnt. Nach 1850 erreicht die Porträtfotografie erstmals eine *kritische Masse* und bildet ein öffentlich zirkulierendes Gedächtnis, welches das Fotoalbum hervorbringen wird.

II. TEMPELKONKURRENZEN

Das Pantheon erhält im 19. Jahrhundert nicht zufällig wieder Prominenz. Obwohl im Besitz einer mustergültigen architektonischen Form – dem römischen Pantheon Hadrians –, ist es eher ein Medium denn ein Gebäude, das in seinem Raum die ideale Versammlung beherbergen und hervorbringen soll. Es ist eine antike Versprechung, die die Nationalstaaten lockt. Doch die Idee ist verzwickelt, und ihre Umsetzung ist buchstäblich kompliziert. Das römische Pantheon stellt eine Einmaligkeit dar. Es ist eine architektonische Seltsamkeit, die niemals kopiert wurde, ein Original ohne Kopie.⁸ Sein Rang ist überwältigend, nicht nur die größte Kuppel der alten Welt zählt hier, sondern der Erfolg der Architektur wird sichtbar in ihrem eigenen Fortbestand. Das Pantheon ist das am besten erhaltene antike Monument. Eine Super-Architektur, die unwiederholbar ist und allen Nachfolgern die Vorgabe der Kuppel als Himmelsgewölbe und das Problem der Anordnung der Figuren aufgibt: Ein Gedächtnispalast, der die Frage nach *images agentes* und ihren *loci* nachdrücklich stellt, statt sie zu lösen. Was resultiert, ist eine Übertragung des Modells auf andere Gebäude, die schließlich vermuten lässt, dass Pantheon alles sein könne, was sich so nenne.⁹ Die intermediale Übersetzung, die Übertragung von Namen und Vorstellungen auf das Fotografische, wird den architektonischen Raum supplementieren. Was übertragen wird, ist der Rahmen, der mit dem Namen gegeben wird. Wir werden noch sehen, unter welchen Bedingungen bei Nadar das Pantheon noch einmal den Effekt der Schließung, den fiktiven, aber anerkannten Zusammenschluss der Versammlung, erreicht (vgl. Abschnitt VII.).

In Paris als Grabkapelle des Königshauses und des Geistesadels wird das französische *Panthéon* mit der Transformation der Kirche Sainte-Geneviève 1791 architektonisch und wörtlich implementiert. Titel wie »Portikus Großer Männer« oder »Basilika« werden abgelehnt. Die Inschrift »Den Großen Männern das dankbare Vaterland« soll die Umwandlung anzeigen. Doch mehrmals wechselt das Gebäude – weder Tempel noch Kirche – die Seiten, es entsteht eine permanente Umschrift. Die Inschrift selbst wird 1851 getilgt, 1885 wieder angebracht. Das französische *Panthéon* mit seinen speziellen Problemen ist von Anfang an Gegenstand öffentlicher Debatten, Vorschläge und Gegenvorschläge, das Wort von der »Pantheonisierung« kursiert schon.¹⁰ In Deutschland erscheint das Modell als Walhalla. Vom jungen Ludwig I. seit 1807 ins Auge gefasst, entsteht der »Ehrentempel« oder das »Gebäude, die Abbildung großer Teutscher enthaltend« mit 30 Jahren Vorlauf einer sich ständig erweiternden Skulpturenproduktion, bis schließlich die 358 Stufen zum hehren Ort hinführen.¹¹ In London wird das Pantheon in der Westminster Abbey erfolgreich angesiedelt.

Diese Übertragungen versprechen unter Anleihe des römischen Modells idealiter all jene zu versammeln, deren Summe als Einheit des Geistes der Nation und der Kultur Präsenz durch Erinnerung stiftet.¹² Doch das kulturelle Gedächtnis ist transnational, und das ist nur eine der vielen Schwierigkeiten, die das Modell zeitigen wird. Zugleich erhalten diese Gedächtnistempel eine Konkurrenz in den damals so genannten »Tempeln der Photographie«, den Ateliers der Fotografen als Gegenstück für die Lebenden, die nicht nur zum Ort der Versammlung politischer und kultureller Kreise werden, also den Salon beerben, sondern darüber hinaus zum Raum der Zirkulation und Ausstreuerung von Bildern und Vorbildern.

Mit den fotografischen Porträts »berühmter Zeitgenossen« und ihren Orten der Wiederversammlung mutiert das Modell des Pantheons als Medium des kul-



Abb. 1

Charles deForest Fredericks: Photographic Temple of Art, New York um 1850, Salzpapier-Abzug, Agfa Histo-rama Köln.



Abb. 2

»World Wide Circulation«: John Thomson »Street Advertising« London 1876, Woodburytypie, 11,3 x 8,6 cm, in: Street Life in London, 1877.

turellen Gedächtnisses. In der intermedialen Transformation der Vorbilder vom Monument der Skulptur zum papierenen Dokument stellt sich das Prinzip des kulturellen Gedächtnisses von seiner in der rhetorischen Mnemotechnik vorgegebenen Topik der Kombination von *loci* und *imagines*¹³ auf eine Form um, die *Zirkulation* heißt.¹⁴ Sie wird zudem im Kurzschluss von Ruhm und Zeitgenossenschaft forciert. Es entsteht das, was Flusser »ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft« nennt,¹⁵ eine Gedächtnisform, die, zumal in Bezug auf Fotografie, in den Forschungen zum kulturellen Gedächtnis bislang kaum beachtet worden ist.¹⁶

Das Ortsprinzip des kulturellen Gedächtnisses, jene buchstäblichen »lieux de mémoire« exklusiver Orte der Ausstellung und Versammlung, das durch Einschließung in den Raum bewahrt und den Ort bildet, zu dem man hingeht, wird konfrontiert mit kursierenden Orten des Gedächtnisses, die zu einem kommen.¹⁷ Dem Ortsprinzip der Memoria tritt mit dem Massenmedium des Fotografischen

das Prinzip der Dissemination und Zirkulation entgegen, das die Präsenz der Bilder umwertet und neu definiert als Frequenz ihres Wiedererscheinens.

Diese Konsequenz resultiert wesentlich aus einem Aspekt der Intermedialität der Fotografie, nämlich der Kopplung zu ihrem Trägermaterial: dem Papier. Fotografien werden zu »Flugblättern«, und aufgrund dieser papierenen Medialität differenzieren sich Objekt und Information aus, die im topographischen Gedächtnismodell in eins fallen.¹⁸ Die Folgen dieser Ausdifferenzierung forcieren einen »allgemeinen Umlauf«, der die visuelle Information zirkulieren lässt, statt sie zu verwahren. Schon 1859 zieht Oliver Wendell Holmes denkbar radikale Konsequenzen aus dieser neuen medientechnischen Lage:

Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach der die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will [...]. Es gibt nur ein Kolosseum oder Pantheon, aber wie viele Millionen möglicher Negative haben sie abgesondert [...] – die Grundlage für Billionen von Bildern. Materie in großen Mengen ist immer immobil und kostspielig; Form ist billig und transportabel. [...] Und um die Bildung öffentlicher und privater Sammlungen zu erleichtern, muß ein leistungsfähiges Austauschsystem eingerichtet werden, das zur Folge hat, dass so etwas wie ein allgemeiner Umlauf dieser Banknoten oder Wechsel auf feste Materie entsteht [...].¹⁹

Es geht hier nicht um den Diskurs der Kunst, sondern um den Sturm der Bilder selber: Ihre Entbindung von den hochkulturellen Orten und ihre Ausstreuung in die Gesellschaft sowie um die daraus resultierenden Formen kultureller Praktiken ihrer Wiederversammlung in die Präsenz der Betrachtung. In diesem Sinn möchte ich das Fotoalbum als ein *Dispositiv* begreifen, als eine nicht-sprachliche Struktur, deren Ordnungsmacht im doppelten Sinn etwas *sichtbar* werden lässt.²⁰ Neben den »Inhalten« der einzelnen Bilder ist es die Form Album, aufgrund derer etwas zur Sprache kommt, das selbst nicht ausgesprochen wird, das kein Thema des Bilder-Diskurses als kulturellem Gedächtnis ist, sondern ihn selbst grundiert und erzeugt. Anders gesagt und auf eine These hin pointiert: Mit der fotografischen Porträtproduktion nach 1850 und ihrer Versammlung im Album wird das Prinzip des Pantheons zugleich sichtbar und zerstört: Was es als

Idee und Monument vorbildlich machte und als Medium der Präsenz kulturellen Geistes auswies – die erlesene Auswahl als universale Adresse oder Totalität der Versammlung – wird sichtbar als Selektion, als Auswahl, die niemals unschuldig ist.²¹ Die Auswahl wird in der seriellen Bildproduktion der Fotografie und ihrer Sammlung im Album ihre Kontingenz selbst anzeigen – und das Problem damit zugleich lösen: durch die Seiten der Alben und ihre variable Anordnung zu offenen kontingenten Serien. Die Präsenz des Bildes ordnet sich der der Sammlung unter.²² Das Sammeln der Bilder wird, nach Benjamins schönem Satz, zur »praktizierte[n] Erinnerung«.²³

III. BILDNISEVOLUTION

Die Explosion fotografischer Bildproduktion beginnt mit der Lust zum Bildnis. Sozialgeschichtlich gesehen kommt man kaum umhin, ein ominöses ›Verlangen‹, ein Begehren des Bürgertums, sich buchstäblich ins Bild zu setzen, als Motiv der Bilderflut anzunehmen. Gisèle Freunds *Photographie und Gesellschaft* ist die Geschichte dieser Selbsteinschreibung des Bürgertums in das eigene visuelle und kulturelle Gedächtnis.²⁴ Was vormals als Porträtmalerei teuer und aufwendig nur den *happy few* von Aristokratie und Geistesadel vorbehalten war, ist nun einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich. Das eigene Bild wird zusammen mit den Vorbildern »berühmter Zeitgenossen« allgemein verfügbar. Erzeugt werden nicht einfach Bilder, sondern Selbstentwürfe, die am Nimbus des Bildnisses, am virtuellen Ruhm, ein wenig partizipieren, denn wer ins Bild kam, war der Arrivierte.²⁵ Wer sozialgeschichtlich weiter beobachtet, findet in der Heterogenität des Bürgertums und seiner Konkurrenzsituation zwischen Adel und Finanzadel auf der einen und dem entstehenden Proletariat auf der anderen Seite weitere Motive für das Verlangen nach dem Bild als Selbstbestätigung einer Klasse, die in sich brüchig und sozial vielschichtig war.²⁶ Doch das neue Medium Fotografie ist wie jedes Medium selektiv und bezieht auch daraus seinen Status. Es schließt Proletarier und Landbevölkerung sowie Frauen aus der Porträtproduktion zunächst ebenso selbstverständlich aus, wie es suggeriert, dass sich jedermann ins Bild setzen könne.

Für die Ausbreitung fotografischer Porträts bedurfte es jedoch einer Evolution medialer Art. Als ›Medienevolution‹ möchte ich nicht einfach den Prozess der technischen Erfindungen bezeichnen, sondern die (nachträglich beobachtbare) Durchsetzung von *restabilisierenden* Standards, die den Erfolg einer Technik erst erlauben.²⁷ Das Fotografische mit seiner Vielzahl paralleler optischer und

chemischer Experimente, die um das Problem der Fixierung ringen (all die -typen, die in den Namen Fotografie eingehen), ist ein Paradebeispiel solcher Medienrevolution. Es sind zwei Standardisierungen, die nach 1850 die Massenproduktion der Porträts ermöglichen, bevor diese Bilder im Album wiederkehren und die Zirkulation stabilisieren. Das Album »speichert« nicht nur Bildnisse, sondern ist selbst und wird selbst zum Medium der Zirkulation.

Mit dem durch Frederick Scott Archer 1851 veröffentlichten (!) *Nassen Kollodiumverfahren* wurden die vielfältigen fotochemischen Techniken der Herstellung von Negativen für eine gewisse Zeit (etwa bis 1890) vereinheitlicht. Das Verfahren ermöglichte die Reproduktion des Bildes bei einer gegenüber Talbots Papiernegativen deutlich gesteigerten Brillanz. Es wog also den Qualitätsverlust der Talbotie gegenüber dem Verfahren Daguerres auf, das zwar brillante Bilder lieferte, aber eben nur als Unikat auf Silberplatte. Der Ort der Daguerreotypie war daher die Tradition des gerahmten Bildes und schuf keine Alben, sondern Kästen, in denen ein oder zwei Unikate aufbewahrt wurden.²⁸ Mit dem Nassen Kollodiumverfahren entwickelt sich dagegen eine Intermedialität der Fotografie in ihrem Bezug auf das Papier, das in der Ablösung des Salz- durch das Albuminpapier ebenfalls einen neuen Standard erhält.²⁹ Diese Standards beruhen auf dem Prinzip der intermedialen Schichtung. Wird die lichtempfindliche Schicht des Negativs jetzt als nasses Kollodium auf Glas statt auf Papier aufgetragen, schiebt sich also ein weiteres Glas zwischen Objekt und Aufnahme, bildet die Eiweißbeschichtung des Abzugs, die dem Papier den Namen gibt, erstmals einen Zweischichten-Träger namens Fotografie (statt Talbotie oder Salzpapierverfahren). Die Fotografie wird zum transportablen, leichten Bild. Seitdem sind Fotografien Blätter oder wie Flusser schreibt »Flugblätter«.

Zum anderen schuf Adolphe-Eugène Disdéri mit dem 1854 patentierten *Visitenkartenformat* einen Standard, dessen Dominanz und Erfolg die Zeitgenossen nur in Formeln der »Epidemie«, »Invasion« und »Kartomanie« oder als »Wut nach Visitenkartenporträts« zu beschreiben wussten. Disdéri verkleinerte dabei nicht nur die Fotografie auf ein Format von ca. 6x9 cm, sondern er schuf zugleich eine Warholsche Multiplikation des Bildes um den Faktor 8. Mit einer eigens angefertigten Optik, die vier Aufnahmen zugleich belichtete, wurde die fotografische Platte in zweimal vier Aufnahmen serialisiert.³⁰ Die Vierteilung des fotografischen Bildes hat seitdem ihre eigene Ikonographie. Die damit einhergehende massive Verbilligung schuf eine Massenproduktion, die selbst Ateliers wie das des berühmten Nadar zwangen, das neue Kleinformat in ihr Programm aufzunehmen. Dass statt qualitativ und ästhetisch hochwertiger Bildnisse, wie sie in Cabinet- oder Königsformat möglich wurden, vom Visitenkartenformat kaum identi-



Abb. 3

Flugblätter. Anonym: Eine Handvoll Visitenkartenporträts, um 1865, Collage, Christie's South Kensington Ltd., London.

fizierbare »Püppchen« produziert wurden – es dominiert das Ganzkörperporträt – prägt und evoziert die schon bald kritisierte allgemeine Uniformierung in Kleidung und Pose. Das tat der »Invasion« keinen Abbruch. Es gehört vielmehr zum paradoxen Bildprogramm des Bürgertums, sich gerade nicht individuell, sondern standardisierten Modellen gemäß zu inszenieren, fotografische Normen, die auch Kaiser und Könige übernahmen, um sich im Porträt »bürgernah« zu zeigen.

Die Zahlen der – internationalen – Bildproduktion nach 1850 sind kaum weniger eindrucksvoll als die aktuell geschätzten 1 Million neuer Internetseiten täglich. In wenigen Jahren vervielfachte sich in den Großstädten die Anzahl der Ateliers – in London von 5 (1851) auf über 200 (1860)³¹ –, die bald zu Großunternehmen mit zahlreichen Angestellten wurden. Wurden 1846 etwa 2000 Fotoapparate und 500 000 Platten für Daguerreotypien verkauft,³² so lebten in Paris um

1860 schon 33 000 Personen direkt oder indirekt von der Fotografie. Disdéri soll zeitgenössischen Angaben zufolge täglich 3000 bis 4000 Visitenkartenporträts hergestellt haben.³³ Selbst ein künstlerisch anspruchsvoller Fotograf wie Étienne Carjat produzierte 1866 über 1000 Bildnisse. Aber es sind keineswegs nur die namenlosen Bürger, die den Boom der Porträtfotografie ausmachen.

Bilder berühmter Personen werden um 1860 mitunter 1000-mal täglich verkauft. Von Auflagenzahlen um die 200 000 oder 300 000 ist sogar öfter die Rede. Die Produktion der Ateliers ist also eine doppelte, von Bildern wie von Vorbildern, die sich in Format und Gestaltung durchaus voneinander unterscheiden, hier das Massenprodukt der Pose, dort das Charakterporträt, aber beide ihren Ort der Präsenz im Dispositiv des Albums finden. 1860 schreibt ein Zeitgenosse aus Paris:

Man kann sich keinen Begriff davon machen, wie das hiesige Publicum für die Visitenkarten eingenommen ist. Jeder will sein Portrait in diesem Format besitzen und an seine Freunde vertheilen. Sodann werden die Portraits der politischen, künstlerischen und literarischen Notabilitäten, der Berühmtheiten der Geistlichkeit, der Magistratur, der Armee, des Theaters und selbst der Demimonde in Tausenden Exemplaren abgezogen und im Handel verbreitet. Dies ist jetzt ein wichtiger Zweig der Pariser Industrie. Es gibt keinen Salon, wo man jetzt nicht ein Album mit diesen kleinen Bildern findet.³⁴

Auswahl und Sammlung scheint angesichts dieser »fast uneingeschränkte[n] Bildergalerie« – so die Fotohistorikerin Ellen Maas – die notwendige Konsequenz der Bilderflut zu sein. Sie wird in genau genommen *drei Formen* des Albums sichtbar: *Familienalben* und *Sammelalben* reorganisieren Visitenkartenbilder und deren Reproduktionen von Lithographien und großformatigen Porträts. Vor allem diese, aber nicht nur, die in Lichtgebung und Charakterzeichnung oft schon Höhepunkte fotografischer Porträtkunst darstellen, werden zudem unter den Titeln von »Album« und »Pantheon« als *Bildband* eigens publiziert oder als zu sammelnde Lieferung einer »Galerie« angeboten. Die Lust zum Bildnis folgt bei den »berühmten Zeitgenossen« sozialen Distinktionen und Zugehörigkeiten. Sie hat jedoch in der Tradition des Vorbilds eine Bezugnahme, die die Kopplung des publizierten fotografischen Albums mit dem Modell des Pantheons erlaubt und nahe legt. Bleiben wir jedoch zunächst noch beim Raum des Ateliers.

IV. DER RAUM DES ATELIER

Das *Atelier* des Fotografen wurde zu einem kulturellen Ort mit durchaus magischem Nimbus. Die »Tempel der Photographie« sind Salon und Pantheon in einem. Kehren die Bilder in die Salons ein, so kehrt das Salonpublikum ins Atelier ein. Wenige Jahre zuvor noch an der Peripherie der Großstädte in den anrühenden Vierteln der Halbwelt angesiedelt, zogen die Ateliers – exemplarisch ist hier die »Welthauptstadt« Paris – um 1860 an die großen Boulevards. Die »Tempel der Photographie« sind Prachtbauten, mehrstöckige Glaspaläste mit großen Fenstern – auch hier ein Licht-Kanal wie beim *oculus* des römischen Pantheons, dem Lichtschacht der Kuppel, auf den zurückzukommen ist.

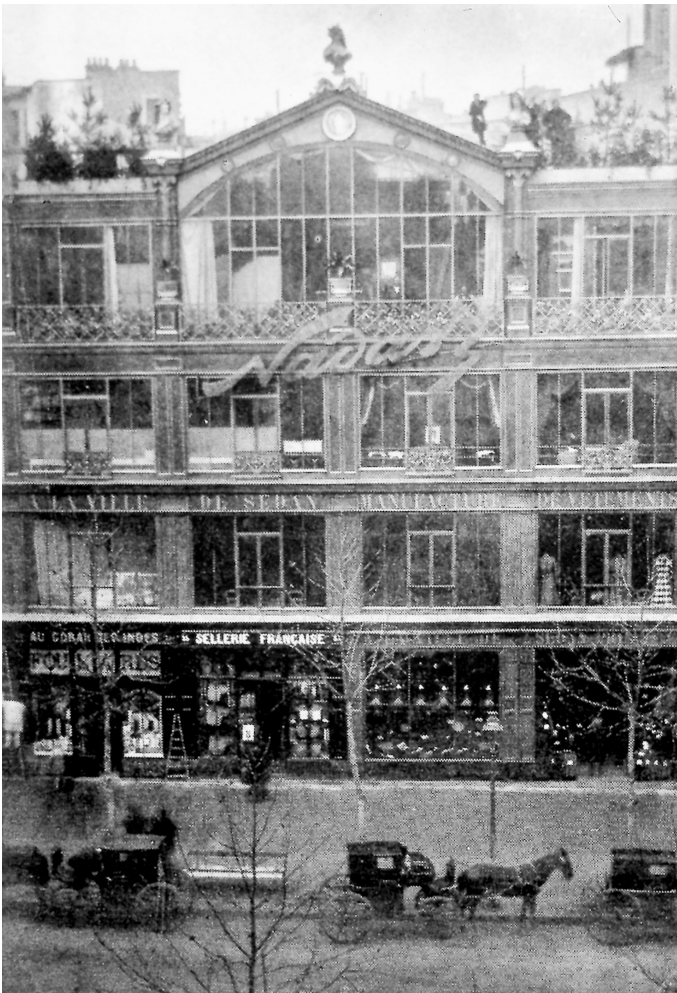


Abb. 4

»Mein Haus am Boulevard«. Nadars Atelier am Boulevard des Capucines 35, Nadar, Paris um 1860, Albumin-Abzug, Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie.

Die Ateliers sind mit aufwendigem Interieur ausgestattet. Neben den Kulissen und Möbeln, Säulen und Vorhängen, die so obligatorisch für die Porträtmode wurden, stilisieren sie sich regelrecht als exotistische Traumfabriken. Mumien begrüßen Ankömmlinge, ausgestopfte Krokodile und andere Tiere zieren neben Vasen und Antiken die verschiedenen Säle. Nadar ließ sich einen Wasserfall in sein Atelier am Boulevard des Capucines integrieren und dergleichen mehr. Das Atelier ist ein komplexer Ort mit verschiedenen kulturellen und kommunikativen Funktionen, eine *Heterotopie*,³⁵ dessen Struktur zwischen dem Licht der Aufnahme und dem giftigen Dunkel der Entwicklungskammer, zwischen Transparenz und Geheimnis oder, mit zeitgenössischen Topoi gesagt, zwischen Bühne und Folterkammer, genauer zu analysieren wäre, als es hier geschehen kann.³⁶

Worauf es ankommt, ist, dass sich in diesem Raum die kulturellen Eliten versammeln. Die Ateliers werden zum Salon, zum gesellschaftlichen Ort der Begegnung von politischen und kulturellen Kreisen. Aber es gibt keinen Ort für alle. Der Name des Fotografen ist zugleich Markenzeichen wie Ausweis für die Interessen seiner Klientel. So wurde »Nadar« zum Atelier der Bohemiens und der neuen Literaturszene, zum Atelier der politischen Opposition und der künstlerischen Secession der Impressionisten, die bekanntlich ihre erste Ausstellung dort feierten. Das heißt jedoch nichts weniger, als dass die Kundenkreise sich gemäß ihrer kulturellen und politischen Interessen auf die Ateliers und ihre Bildproduktionen verteilen. Ein Korrespondent aus Paris berichtet bündig über diese Ausdifferenzierung: »Die Fürsten und Staatsmänner gehören Disdéri und Mayer & Pierson, die Künstler und Gelehrten Nadar, die Bischöfe, Journalisten und Sceneberühmtheiten Pierre Petit.«³⁷

Diese Aufteilung des Publikums und der berühmten Zeitgenossen wird uns noch beschäftigen. Zunächst ist festzuhalten, dass die Porträtproduktion in die Gesellschaft diffundiert und die Provinz erreicht. Es kommt zu einer allgemeinen Zirkulation der Vorbilder, die kein Zentrum mehr kennt. Wie die *Illustrierte Welt* 1865 schreibt, macht jetzt »der intelligente Buchbinder des Landstädtchens [...] mit Groschenphotographien seine böotischen Mitbürger mit den Grössen der Politik, des Ballets, der Oper, der Literatur bekannt«.³⁸

Es waren so die Berühmten der Zeit – die Spanne reicht vom Kaiser bis zur Tänzerin –, die den Ateliers ihren Nimbus und den Namen Autorität gaben. Das Foto eines Königs bedeutete den Titel als »Hofphotograph«. Die Porträts der Berühmtheiten wurden also zu Vorbildern auch für die Qualität und die kulturelle Disposition des Ateliers. In Deutschland kommt es zunächst nicht zu diesem Boom. Obwohl das »Photographische Archiv« in Elberfeld im Sommer 1860 alle Fotografen aufruft, für Deutschland ebenfalls Sammlungen von Vorbildern zur

Beförderung der Kultur und der Sitten aufzubauen, bleiben sie lokal beschränkt, etwa die Münchener Prominenz in Franz Hanfstaengls *Album der Zeitgenossen* von 1860.³⁹ Allerdings beginnt in München die Firma Bruckmann ab 1859 ihr Verlagsgeschäft mit der fotografischen Reproduktion von Wilhelm von Kaulbachs *Goethe-Galerie*, einer Serie von Frauengestalten aus Goethes Werken, die mit großem Erfolg als Sammelbild im Visitenkartenformat vertrieben werden.⁴⁰

Die »Tempel der Photographie« gleichen den zu der Zeit ebenfalls aufstrebenden Warenhäusern und Einkaufspassagen⁴¹ und hatten wie diese ihre *Schaufenster*. Dieser Ausstellungs-Ort wird zum ersten öffentlichen Fernseher, zum buchstäblichen Bild-Schirm, in dem die Porträtproduktionen öffentlich ausgestellt, also ausgesendet werden. So kommt es um 1860 nicht nur zu einer immensen Porträtproduktion, sondern zugleich zum öffentlichen Bild der Berühmten,



Abb. 5

Schaufenster. Nadars Atelier in Marseille um 1897.

die über die Bild-Schirme der Ateliers wie über Buchhandlungen und Verlage disseminiert werden. Erst so werden die hohen Absatzzahlen verständlich. Was zudem begonnen hat, ist nicht einfach Produktion und Reproduktion von Bildern, sondern auch die Reproduktion der Reproduktion. Der Louvre beginnt schon 1855 die fotografische Inventarisierung seiner Skulpturensammlung und verkauft die Bilder zugleich. 1864 gründet das Museum für Kunst und Gewerbe in Wien ein eigenes Atelier für diese Zwecke, und auch in Dresden macht man ein Jahr später gute Erfahrungen mit dem neuen Museumsgeschäft. Das Reentry der Kunstgeschichte in die fotografische Zirkulation hat begonnen und beginnt mit der Reproduktion des Museums als Bildsammlung und der Reproduktion von Holz- und Kupferstichen in fotografischen Formaten.

V. DAS ALBUM: SEITE MIT SCHLITZ

Das Fotoalbum ist eine direkte Auswirkung dieser Zirkulation des Bildes. Es ist eine regelrechte Mutation, die die Eigenschaften des Buches mit denen der Ausstellungswand rekombiniert und als neue Form erscheint. Die Sammlung als »Buch der Strukturen«⁴² erscheint in der Struktur des Buches, des Kodex mit seinem Dispositiv der Schichtung und des Blätterns.⁴³ Das verändert auch die Rezeptionshaltung. Als Buch generiert das Album die private und gesellige Nahsicht. Trotz der kleinen Bildchen rückt das Porträt aus seiner Distanzierung der Repräsentation an der Wand in die Intimität der Betrachtung in der Haltung des Lesenden ein und wird geselliger Ort der Kommunikation. Das Album ist ein Rahmen in Händen, der die Distanz des herrschaftlichen Porträts tilgt. Es entsteht um 1858 in einer eigenständigen Form, deren Grundprinzip in der Möglichkeit besteht, das Standardformat der Visitenkarte in die Seiten einstecken zu können.⁴⁴ Das Weiß der Buchseite, das dem Album den Namen gibt, bekommt einen Schlitz, vier Schlitz, die die Seite quadrieren. Durch diesen Schlitz wird die Fotografie geschoben und erscheint auf der Seite, die nun »Kulisse« heißt. Das Weiß der Seite wird damit zum Rahmen, zum Medium der Präsentation. Natürlich gab es verschiedene Systeme mit Pappriegeln u.ä., die jedoch alle auf dem Prinzip der *variablen Anordnung* basieren. Die Bilder werden nicht eingeklebt oder geklebt, sondern bleiben lose gekoppelte Elemente, deren Austausch jederzeit möglich ist. Das ermöglicht Bildfolgen ebenso wie Umordnung, Aktualisierung, aber auch Revision.

Das Album überführt das Bild also in das Modell des Kodex, in dem man blättert, und transformiert damit die Buchseite zum Ort der Montage visueller

Kombinationen, die zugleich simultan und geschichtet sind.⁴⁵ Das erlaubt narrative Zusammenhänge ebenso wie deren Bruch, Kritik am Wirrwarr der heterogenen Ordnung ist früh zur Stelle. Denn ein Album ist kein Buch, folgt nicht dem Modell des Buches als Ordnungsform. Es zeigt lose Kopplungen statt Aufbau und *dispositio* von Themen. Als Ludwig Wittgenstein 16 Jahre Arbeit an den *Philosophischen Untersuchungen* resümiert, offenbart er, dass es ihm nicht gelungen sei, die Ordnung eines Buches zu schaffen.

Meine Absicht war es von Anfang an, alles dies einmal in einem Buche zusammenzufassen, von dessen Form ich mir zu verschiedenen Zeiten verschiedene Vorstellungen machte. Wesentlich aber schien es mir, dass darin die Gedanken von einem Gegenstand zum andern in einer natürlichen und lückenlosen Folge fortschreiten sollten. Nach manchen mißglückten Versuchen, meine Ergebnisse zu einem solchen Ganzen zusammenzuschweißen, sah ich ein, dass mir dies nie gelingen würde. [...] So ist dieses Buch eigentlich nur ein Album.⁴⁶

Das Album ist das Medium loser Kopplung. Erst *nach* der Erfindung dieses neuen Buches für Fotografien werden auch die älteren Spruch- und Poesiealben zuweilen umfunktioniert, aber das Prinzip des Schnitts und der Kulisse, in der das Foto sicher, aber variabel präsentiert wird, lässt festeren Kopplungen keine Chance. (Fotoecken kommen erst nach 1890 auf.) Das Album visualisiert als Dispositiv der Sammlung damit vor allem zwei Figuren: Die variable Anordnung, das *Montageprinzip* sowie das *Prinzip der Serie*, die in die Zeit hin offen ist.

Für einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten sind Alben Motor einer ganzen Industrie, die vom Lederimport aus Übersee bis zu zahllosen Patentanmeldungen auf die Verschlüsse reicht. Um 1870 wird eine Vielzahl spezialisierter Sammelalben angeboten. Ende des Jahrhunderts gibt es eine breite Palette von Themen, die über Sammelbilder verfügbar sind. Neben Reisen und Stadtansichten, Militär- und Jagdszenen, Blumen und Königshäusern finden sich hier auch das *Poets Album* oder das *Album of Celebrities*.

Das Fotoalbum lässt sich daher *nicht* auf die vorherrschende Perspektive der Fotografiegeschichte reduzieren: Auf das Familienalbum als bürgerliche Marotte der Selbstpräsentation, das mit der Amateurfotografie nach 1888 mit den »minderwertigen« Bildern der »Knipser« gefüllt wird. Zwar bescheinigt die Fotografiegeschichte diesem Medium die Konstitution eines Familiengedächtnisses, aber es scheint schwer, darüber nicht ironisch distanziert zu schreiben.

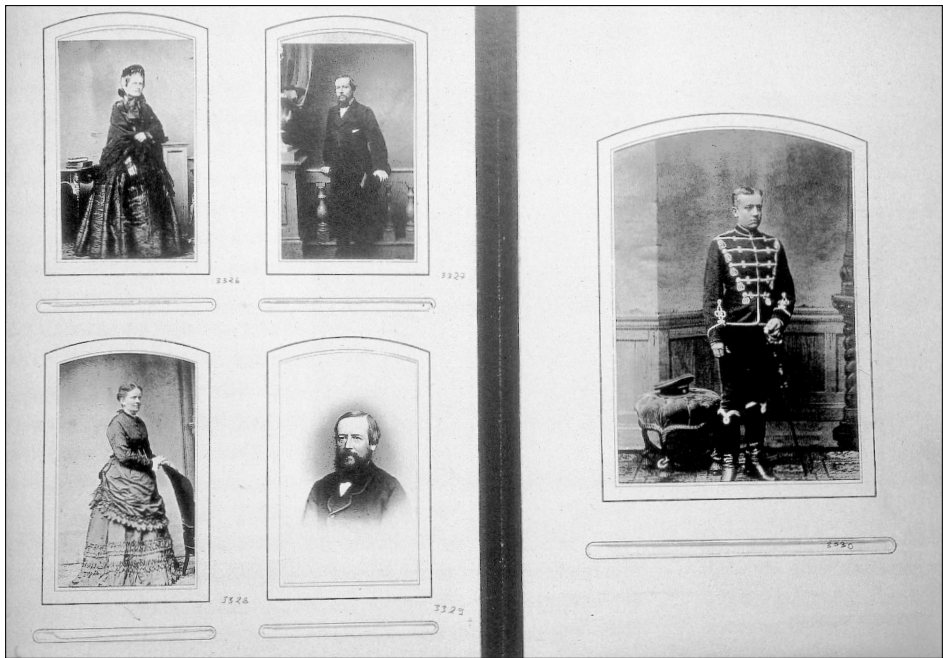


Abb. 6

Album Doppelseite. Privatalbum,
Frankfurt / M. um 1865, Deutsches
Historisches Museum, Berlin.

Diese Distanzierung vom Album erscheint als Umkehrung der Begierde, die Bilder der Großen zu sehen. Eine Umkehrung, die die Distanzlosigkeit des Fotografischen, der das eigene Bild nicht entkommt, nachträglich abwertet und zur lächerlichen Erinnerung macht.

Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen und Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren – Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester – verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört gegen einen polierten Pfosten gelehnt.⁴⁷

Diese Geschichte des Familienalbums ist jedoch nur die halbe Wahrheit. Denn in der Kopplung der Produktion von privaten und berühmten Porträts finden sich in den Familienalben um 1860 keineswegs ausschließlich Familienbilder, sondern die Vorbilder werden integriert. Der Fotografiehistoriker Jean Sagne spricht von einer regelrechten »Osmose« privater und öffentlicher Bilder im Familienalbum.⁴⁸ Neben den eigenen Bildern als Andenken, sei es »als junger Mann« oder auf Reisen, findet sich etwa »Schillers Mutter«.⁴⁹ Das Album avanciert damit zu einem privaten Medium der Beobachtung öffentlicher Bilder. Es ist Medium der strukturellen Kopplung zweier (auch visueller) Kommunikationssysteme – privat und öffentlich – und zeigt sich so als Vorläufer derjenigen Massenmedien, die später für diese Konstitution von Privatsphäre zentral werden: Radio und Fernseher.⁵⁰ Die weiße Wand der Albumseite fungiert als Medium der Mischung, lässt öffentliche und private Bilder erscheinen und die biologische Metapher der Osmose anschaulich werden. Doch der Austausch, den die Seite des Albums ermöglicht, geht noch weiter. Die Grenze verläuft nicht einfach durch die Unterscheidung private/öffentliche Bilder, denn das fotografische Bild vereint im Porträt der Person selbst schon das Private, das ebenso dar- wie hergestellt wird, und das Öffentliche, das als Form der Bildproduktion die Normen des Porträts konfiguriert.

Das Verhältnis der bürgerlichen Familien zur Außenwelt, in Frankreich wie in England oder Deutschland, schlägt sich in den Sammlungen von Fotografien (aber z. B. auch von Schallplatten) nieder. Die Lust zum Sammeln erreicht das Bürgertum. So überkreuzen sich in den privaten Alben die fotografischen Produktionen von Amateuren (nach 1890) und Professionellen als »standardisierte« Erinnerung.

Für die Anfertigung [von Familienfotos] gab es festgelegte Normen. Der Kunde suchte sich in einem Katalog Dekor und Requisiten aus, der Photograph beriet ihn in der Wahl der Pose und retuschierte das fertige Photo entsprechend dem damaligen Schönheitskanon. Mit der Photographie wurden Erinnerungen zum standardisierten Produkt. Die Porträts der Vorfahren wurden sorgfältig aufbewahrt und im Wohnzimmer an die Wand gehängt [...] Das Photoalbum gestattete es, sich ein Bild von früheren Generationen zu machen, und festigte damit den Zusammenhang der Familie als Gruppe. Es spiegelt aber auch, wofür sich die Familie sonst noch interessieren mochte. Nach den Untersuchungen von Dominique Pasquier stößt man in den Familienalben des englischen Bürgertums auf den ersten Seiten mitunter auf Photographien der Königsfamilie und an-

derer berühmter Persönlichkeiten, die von einschlägigen Verlagen angeboten wurden. So mischte sich im Buch der Familienerinnerung Privates und Öffentliches.⁵¹

Als Genre der Mischung ist das Album Ort der Rekombination von Vorbildern, eigener wie fremder, und damit wird es zum Raum der Restabilisierung fotografischer Zirkulation. Der Bilder-Blumenkranz der entstehenden privaten wie der öffentlichen Porträt-Anthologien ist jedoch nicht nur ein intermediales, sondern auch ein intertextuelles Genre.⁵² Das Album, zumal das betitelte und publizierte, bezieht seinen Wert aus der Intertextualität selbst. Sie ist die Form der Sammlung, und sie kann auf eine lange Tradition zurückgreifen.

VI. TEXT UND BILD: BILDNISVITEN

Zugleich mit der Verbreitung öffentlicher Bilder von Berühmtheiten in die privaten Haushalte etabliert sich das Album als Veröffentlichungsform des Buchmarktes, als Bildband. Dabei kann die Idee der Versammlung nicht nur auf das Modell des Pantheons und der Fama zurückgreifen, sondern auch auf eine feste Tradition der Bildsammlung, die so genannten Bildnisvitenbücher der *viri illustres* oder *uomini famosi*.⁵³ Das Thema der Fotografie als neuem Massenmedium darf nicht in Vergessenheit geraten lassen, dass die Präsentation oder Präsenz berühmter Männer (Frauen kommen in dieser Tradition kaum ins Bild) eine traditionsreiche kulturelle Praxis darstellt, die ebenfalls einer Lust zum Bildnis folgt: dem tugendhaften Begehren, die das Vorbild als Exempel sucht. Die Neugier, das Gesicht ›der Großen‹ zu sehen, ist ein Begehren. Noch Schopenhauer empfängt es, freilich mit einem Zug zur Physiognomik, also einer Verschiebung zum Begehren des charakterologischen Wissens. Was die Lust zum Bild hier sucht, ist die Bestätigung, so einer könne nur so aussehen. Das Bild der Vorbilder wird zum retrospektiven Zeugen dieser Bestätigung, die sich als Begierde äußert, das »Antlitz« derjenigen zu sehen, die durch ›Werk und Tat‹ schon berühmt sind. Schopenhauer gibt eine Mikrogeschichte dieser Bildnisfunktion, die im Fotografischen vollends aufgeht:

Daß das Aeußere das Innere darstellend wiedergebe und das Antlitz das ganze Wesen des Menschen ausspreche und offenbare ist eine Voraussetzung, deren Apriorität, und mithin Sicherheit, sich kundgiebt in der, bei jeder Gelegenheit hervortretenden allgemeinen Begier, einen Menschen, der sich durch irgend etwas, im Guten oder Schlimmen, hervorgethan,

oder auch ein außerordentliches Werk geliefert hat, zu SEHN, oder falls dieses versagt bleibt, wenigstens von Andern zu erfahren, WIE ER AUS-SIEHT; daher dann einerseits der Zudrang zu den Orten, wo man seine Anwesenheit vermuthet, und andererseits die Bemühung der Tageblätter, zumal der englischen ihn minutiös und treffend zu beschreiben, bis bald darauf Maler und Kupferstecher ihn uns anschaulich darstellen und endlich DAGUERRE'S Erfindung, eben deswegen so hoch geschätzt, diesem Bedürfniß auf das Vollkommenste entspricht.⁵⁴

Die Geschichte der Serien ist jedoch die der Bildnisviten, die in der Renaissance prominent werden und mit Giorgio Vasaris *Viten* die feste Kopplung von Text und Bild, Biographie und Bildnis zum Genre werden lässt.

Kopien griechischer Hermenbildnisse, die zu Dichtergalerien in römischen Villen zusammengestellt werden, sowie die antiken Münzprägungen der Heimatorte der Dichter sind die beiden zentralen Bildquellen, die in der Reaktualisierungsmaschine der Renaissance akkumuliert und angeordnet werden. Zwar versammelte schon die Antike die Bilder ihrer Dichter, Philosophen und Staatsmänner, und die Sage geht um von Varros verlorener Bibliotheksschrift *De imaginibus*, in der der Bibliothekar Cäsars nicht weniger als 700 Zeitgenossen und Vorväter visuell in einer Buchrolle versammelt haben soll. Doch die Renaissance erfindet nicht nur das Porträt, sondern auch die Bildnisversammlung neu. Sie integriert Zeitgenossen in Historienmalereien, schmückt Säle mit Fresken, sichtet, vergleicht und ordnet die überlieferten Porträts mit philologischem Ethos.⁵⁵ Hier entsteht schon eine gezielte Nachfrage, die im Humanismus – etwa für Erasmus – zur Bestellung und Verbreitung von Porträts in Gelehrtenkreisen führt.

1517 erscheint die erste umfangreiche Sammlung von *Illustrium Imagines*, auf antiken Medaillen basierend, durch Andrea Fulvio in Rom mit über 200 Porträts, vorwiegend Staatsmännern seit Alexander d. Großen.⁵⁶ Die Bildnisviten werden immer eine Genealogie herstellen und Zeitgenossen rekursiv anordnen – in der Reihe ihrer berühmten Vorläufer, was für Regenten wie für Künstler gilt. Sie sind so der Ort einer visuellen Traditionsstiftung, sichtbar in der Reihe der Personen. Das Unternehmen wird durch die quellenkritische Sammlung Fulvio Orsinis *Imagines et Elogia Virorum Illustrium* (Rom 1570) weiter ausgebaut, und es entsteht die Form der Bildnisvitenbücher, in denen Porträt und Biographie nebeneinander stehen, jene Text-Bild-Kombination, die für ›Kulturträger‹ bis heute bestimmend ist. Mit Paolo Giovios *Elogia Virorum Literis Illustrium* (Basel 1577) entsteht auch eine auf literarische Autoren konzentrierte Bildnisvitensammlung.⁵⁷

Das Begehren des Vorbilds ist über die Funktion von Exempla zu dieser Zeit didaktisch und erkenntnistheoretisch abgesichert. Es ist gut, sich gute Vorbilder vor Augen zu halten. Sie erinnern an das rechte Tun, sie haben didaktischen und auffordernden Charakter. Der Wert des Beispiels wird vom Bild potenziert, indem es als Medium der Präsenz Unmittelbarkeit der Anschauung verspricht. Das ist das genaue Argument, um Petrarcas historisches Hauptwerk *De viri illustribus* einem Medienwechsel zum Bild hin zu unterziehen. Die Sammlung der Biographien römischer Generäle und Staatsmänner, ein Text ohne Bilder, wird als Serie von Fresken im Palast des Francesco il Vecchio da Carrara in Padua umgesetzt, nebst Porträt des Autors und seines Schülers Lombardo della Seta, der das Werk nach Petrarcas Tod 1379 weiterführte.

Della Seta beschreibt in seiner Dedikation an Francesco il Vecchio die Vorbildfunktion der Bilder, die als Exempel der Tugenden vor Augen stehen: Als Liebhaber der Tugenden biete der Mäzen den berühmten Männern nicht nur Gastfreundschaft in Herz und Geist, sondern auch im schönsten Teil seines Palastes. Eine solche Bildpräsenz bedarf jedoch der Legitimation, und so heißt es, der Mäzen handele nach dem Brauch der Alten, indem er sie der Bewunderung zuführe. Die Präsenz der Bilder bedeutet die Permanenz der Erinnerung: »daß du sie immer im Auge behältst diese Männer, denen du in Liebe nacheiferst wegen der Größe ihrer Taten.«⁵⁸

Das Exempel stachelt zur Liebe an. Die Liebe zu den Geistesgrößen, die im Humanismus die »Herzen entfachte«, *animos inflammare*, um mit der Diktion Erasmus' zu sprechen, ist die Erfüllung der Sendung, das Eintreten der mimetischen Wirkung im Herzen der Betrachter.⁵⁹ Die Lust zum Bild stellt sich als Liebe, als Ideal der Nähe dar, die das bildliche eher als das schriftliche Medium verspricht, obwohl es nur eine andere Konfiguration der Präsenz des Abwesenden darstellt. Paolo Giovio – in Florenz für den Kardinal Giulio Medici tätig – spricht 1521 ebenfalls von der »Begierde« (*libido*), in seinem Zimmer die Bildnisse der berühmten Dichter und Denker vor sich zu sehen, da er durch ihren Anblick zum Ruhme angespornt und zum Höchsten entflammt werde.⁶⁰

Hervorzuheben sind weiterhin vor allem Nicolaus Reussners *Icones sive Imagines virorum illustrium* (Straßburg 1587), die schon im gleichen Jahr als deutsche Ausgabe mit Stichen Tobias Stimmers als *Contrafacturbuch* berühmt wird, sowie das umfangreiche Werk Johann Jacob Boissards und Theodor de Brys, jetzt mit Kupferstichen, das als *Icones virorum illustrium* in Frankfurt 1597 erscheint und nur den Auftakt zu einer sich ständig erweiternden Galerie bildet. In Schüben zu je 50 Stichen erscheinen ein zweiter und dritter Teil schon 1598, der vierte Teil 1599, der fünfte Teil jedoch erst 1628. Das Mappenwerk kennt eine Fülle von

Neuauflagen. So können Autoren des Barock wie Martin Opitz dann schon auf diese Tradition zählen – und auf einen regen Handel mit Holz- und Kupferstichen.⁶¹

Die Bildnisreihen bezogen ihr Selbstbewusstsein und das humanistische Ethos ihrer Editionen von der unhinterfragten Vorbildlichkeit und Geschlossenheit ihrer erlesenen Versammlung. Die Vorbilder waren gewissermaßen immer eine geschlossene Gesellschaft.⁶² Das war im Zeitalter der Fotografie allenfalls noch für die geschlossene Gesellschaft der Königshäuser zu haben. Es heißt, Königin Viktoria habe in über hundert Alben die Porträts aller europäischen Herrscherhäuser systematisch gesammelt.

Doch das Pantheon der Fotografen entsteht um den Preis der Serialität und lokaler, vielfältiger Anordnung, ein Aspekt, der die Problematik jeder Sammlung auf den Nenner bringt. Jede Sammlung erzeugt Anspruch auf Vollständigkeit und erreicht diesen nie, in diesem Spannungsmoment liegt ihre Intensität.⁶³ Wie kommt es aber zur Anleihe an das Programm und den Titel des Pantheons? Zunächst entstehen fotografische Bildnisviten noch zu lokal und auf das Aktuelle begrenzt, als dass höhere Ansprüche ausgestellt würden. So lautet der Titel Franz Hanfstaengls 300 Porträts umfassenden Lithographiewerks (1826–1845) schlicht, ja technisch *Corpus Imaginum*. Sein fotografisches Werk heißt, wie erwähnt, *Album der Zeitgenossen*. Und doch: Die Fotografie als Massenmedium bewirkt eine Bildakkumulation, die das Modell der erlesenen Sammlung aller Geister, die Idee des Pantheons, aktualisiert und zugleich entscheidend verschiebt.

VII. DAS SERIELLE PANTHEON

Es ist die komplexe Persönlichkeit Nadars, die das entscheidende Stichwort gibt. Nadar, bürgerlich Gaspard Felix Tournachon, der sich als Literat, Theaterkritiker und Karikaturist mehr oder minder durchschlägt, beginnt 1853, Fotografien als Vorlagen für seine Karikaturen zu nutzen. Er macht sich seine Freundschaftskreise der Boheme, die der Roman Henri Murgers beschreibt, sowie des größeren Kreises der Künstler um Baudelaire zunutze.⁶⁴ Hintergrund ist ein Lithographieprojekt, das ihn allgemein bekannt machen sollte. Und dafür brauchte Nadar viele Bilder. Die Lösung heißt Fotografie. Er beschäftigt vier Mitarbeiter, ruft die Prominenten auf, selber Bilder zu liefern, und stellt schließlich 1854 das *Panthéon Nadar* vor, ein Lithographieblatt mit 249 Schriftstellern, die sich in einem langen, gewundenen Zug auf die Büste George Sands zubewegen, gerahmt von den Listen ihrer Namen und dem Titel.



Abb. 8

»Panthéon Nadar«. »Poètes, Romanciers, Historiens, Publicistes, Journalistes & a«, Lithographie von Nadar 1854, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Doch die Prozession der Köpfe hat auch ihren konkreten Bezug zum Panthéon. Mona Ozouf beschreibt, wie die Zeremonie der Prozession zum Ort des Pariser Panthéons die Bedeutung des Innenraumes völlig überdeckt. Es gibt keine Berichte über das, was man im Inneren tut. Das Innere bleibt ein »Ort der Leere«, der nichtsdestotrotz bevölkert, ja überbevölkert ist.⁶⁶ Die Prozession zum Pantheon ist das Ritual, während der Ort leer bleibt, man verharret vor der Schwelle. Nadars Zug der Schriftsteller bekommt daher den Charakter einer Demonstration, die die Rolle der Autoren als Begleiter und als Anwärter ausweist. Streng genommen ist die Prozession die Performanz jener, die nicht aufgenommen werden, noch nicht oder nie. Auf dem Lithographieblatt Nadars geht es stellvertretend zur Büste George Sands – nie zuvor oder danach hat eine Frau diesen Ort erhalten –, die nicht nur als Symbol des Ruhmes, sondern auch als Modell der Pantheonisierung fungiert. Die Skulptur war ja das Paradigma der Bildlichkeit im Pantheon. Die Variation, dies als Lithographie, dem Medium der Karikatur, darzustellen, bekommt dadurch ihre Spannung. Eine frühere Karikatur Nadars von 1852 zeigt den Zug von Victor Hugo, Söhnen und Nachfolgern zum *Mont Parnasse*, auf dem das

Panthéon thront. Auch hier ist kaum zu entscheiden, ob die Karikatur einen Anspruch einklagt, ironisiert oder den zeitlichen Vorgang des Einzugs ins Pantheon selbst beschreibt. Ein Narr verfolgt den Zug, und das Pantheon ist fern und gleicht eher einer Windmühle. Das Pantheon ist als *Lanterne magique des auteurs et journalistes* betitelt.⁶⁷ Die Lithographie dagegen supplementiert Parnasse und Gebäude durch eine Büste und den Titel. Sie kann auch als Auszug aus dem nicht mehr im Bilde präsenten Gebäude gelesen werden, als Umzug in ein anderes Medium, das Nadar Titel und Name verbindend autorisiert und signiert.

Ein Jahrzehnt später bildet sich die Zirkulation der Bilder schon anders ab:



Abb. 9

Mosaikkarte: »Die GröÙen Frankreichs«, Disdéri, Paris um 1864.

als Cluster, als Ballung. Auch dieses Verfahren eines Sammelbildes schrieb sich Adolphe-Eugène Disdéri auf seine Karten: als Patent auf das *Mosaikbild* 1863. Dasjenige der berühmten Zeitgenossen zeigt im Format der Carte de Visite über 300 Köpfe übereinander gestapelt, nicht als Zug, sondern als Traube oder imaginärer Körper der Kultur.

Zeichnet Disdéri mit Patenten, signiert Nadar mit seinem Namen. Er signiert eine Idee, er selbst ist Autor. Der Name Nadar, aus einem Sprachspiel entstanden, das Tournachon zu Tournadar werden ließ, dürfte der erste eigens copyright-geschützte Autorennamen im fotografischen Diskurs sein. In einem langwierigen Prozess gegen seinen Bruder Adrien ließ sich Nadar das Recht zusprechen, alleiniger Träger seiner mittlerweile geldwerten Signatur zu sein. Der Name wurde zum Markenzeichen, und weltweit verbreitete sich sein roter Schriftzug oder das Kürzel des geschwungenen N. Mit ihm besetzt Nadar das Pantheon wie sein Atelier. Kann man das Pantheon signieren? Ein ungeheuerlicher Akt. Doch Nadar stellt nur heraus, was immer schon statthatte. Das Pantheon ist, wie ein Archiv, stets signiert und konsigniert, es ist stets mit Namen und Inschriften versehen.⁶⁸

Die Signatur Nadars verschafft seinem Namen den Durchbruch, er wurde selbst zur Berühmtheit der Zeit, vollends nach dem Erfolg seiner jetzt fotografischen Porträts im Salon 1859, der Fotografie erstmals als eigenständige Kunst präsentierte. Seine Bilder werden nun mit ihrem Zug zum Pantheon identifiziert. Das Wort kehrt zurück und überträgt das Projekt der Lithographie auf die fortlaufende Porträtproduktion des Ateliers. Der zeitgenössische Rezensent der *Gazette des Beaux Artes* schreibt den Topos fest, und zwar als Form spezifisch zeitgenössischer Versammlung:

Herr Nadar hat aus seinen Portraitaufnahmen unbestreitbar Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes gemacht, und zwar durch die Art, wie er seine Modelle ins Licht setzt, durch die Freiheit, mit der sie sich bewegen und ihre Haltung einnehmen können, und vor allem, indem er nach ihrem jeweils typischen Gesichtsausdruck sucht. Die gesamte literarische, künstlerische, schauspielerische, politische, mit einem Wort geistige Elite unserer Zeit hat sich in seinem Atelier eingefunden. [...] Die Portrait-Serie, die er ausstellt, ist – das meine ich hier ganz ernst – das Pantheon unserer Generation.⁶⁹

Als Nadar kurz darauf in das Atelier am Boulevard des Capucines zog, ließ er seinen Namenszug in großen roten Lettern an der Glasfassade aufleuchten – ein mit Gas beleuchtetes Schrift-Bild auf dem Boulevard: Leuchtreklame. (Vgl. Abb. 3)

Ein signiertes Pantheon kündigt von der Auswahl und Perspektive eines Urhebers. Der Name autorisiert die Auswahl und schreibt sich in den Anspruch des anderen Namens ein. Zusammen bilden sie den Titel. Das Pantheon ist *nach* Nadar nicht länger die Vorstellung einer idealen Versammlung, sondern die Versammlung einer bestimmten, darin auch ideologischen, politischen und literaturpolitischen Ausrichtung oder – wie Max Ernsts Versammlung der Surrealisten von 1922 titelt – *Rendezvous der Freunde*. Wie gezeigt verteilen sich die kulturellen und politischen Kreise in Paris auf verschiedene Ateliers. Nadar, überzeugter Republikaner, mit dem Signalrot seines Namens, seiner roten Haare wie seiner berühmten roten Jacke, die er angeblich an den Feiertagen des Kaiserreichs aus dem Fenster seines Ateliers hängen ließ, weigerte sich, monarchietreue Politiker und Literaten zu porträtieren. Sein Pantheon versammelt vor allem die junge Generation der Bohème, den Kreis der so genannten *Ecole de Parnassiens*, seine Vorbilder von Victor Hugo bis Jules Verne, auch Baudelaire, Mallarmé und Zola, nicht aber die damals zum Establishment gehörenden konservativen Schriftsteller, deren Namen genau deswegen kaum in Erinnerung sind. Sein Pantheon setzt sich durch als Bild des »literarischen Lebens« im Paris der Zeit, aber es ist Kulturfälschung.

Die Alben lassen die Trennung dessen sichtbar werden, was im Bauwerk der Stadt nicht zusammenkommen konnte (vgl. unten). Die konservativen Schriftsteller findet man in Disdérés bald folgenden Unternehmen *Album des Contemporains* (1860–62). Doch wer erinnert sich an den Schriftsteller Paul d'Ivoi oder den Gelehrten Ortolan?⁷⁰ Oder die Schriftsteller Emile Erckmann und Alexandre Catrian, die Pierre Petit 1870 porträtierte? Nur Nadars Bildproduktion gelang durch die Anleihe des Titels die Übertragung des schließenden, versammelnden Rahmens, dessen Valuta freilich seitdem frei kursiert.

Die *Galerie Contemporaine, littéraire, artistique* Gaston Schefers, die in aufwendiger Gestaltung in halbjährlichen Mappenwerken zunächst von 1876 bis 1884 erscheint, wird das Album der Alben werden. Sie versammelt noch einmal die fotografischen Porträts der Ateliers mit dem neuen Kopierverfahren der Woodburytypie, das die Negative dem Buchdruck zuführt. Album der Alben, Reproduktion der Reproduktion.⁷¹ Allegorische Vignetten ordnen hier Berufsstände und Personenkreise; Reproduktionen von Autographen, etwa ein Brief Voltaires, bereichern dieses Album, das als Höhepunkt und Abschluss dieses Dispositivs angesehen werden kann – bevor sich die Praxis in unübersehbare Publikationen und private wie öffentliche Sammlungen ausdehnt. Es sind diese Alben, aus denen sich heutige Ausstellungen und Kataloge speisen.⁷²

VIII. REPRISE: PANTHEON UND ALBUM

Der Platz Bertolt Brechts im Pantheon der deutschen Literatur ist ungeheuer weit oben.

Marcel Reich-Ranicki

Was geschieht mit dem Modell Pantheon durch die Zirkulation der Fotografien berühmter Zeitgenossen? Als Dispositiv der Sammlung ist das Album vor allem in die Zeit hin offen, eine offene Serie. Das beweist auch das Familienalbum mit seiner Norm der Lebenschronologie, den *rites des passages* von Einschulung, Heirat, Jugend und Alter usw. Unter beiden Aspekten des Dispositivs – der variablen Anordnung wie der offenen Serie – wird das kulturelle Gedächtnis des Pantheons offensichtlich zu einem prinzipiell unabschließbaren Kanon transformiert, einem Kanon, der zur Zukunft und zu zukünftigen Umschriften hin offen ist. Das Album wird zu einem *Archiv der Zukunft*, ganz in dem Sinn, wie es Derrida für das Denken des Archivs gefordert hat.⁷³ Was geschieht, hat einen doppelten Zug. Die Transformation zur offenen Serialität als Prinzip legt das Totum der pantheonisierten Versammlung als Serie bestimmter Selektion bloß.

In dieser Transformation, die das Album sichtbar werden lässt, zeigt sich die Gewalt des alten Modells »Pantheon«, von der es seine Autorität bezog. Sie besteht nicht nur in der Auswahl und dem Ausschluss derjenigen, die nicht für würdig befunden werden, sondern vielmehr im Ausschluss der Zeit.⁷⁴ Das Pantheon bezieht seine Vorbildlichkeit aus dem Abschluss der Zeit, die es versammelt. Es setzte ein abgeschlossenes, versammeltes Zeitalter voraus, eine Epoche, und ist darin selbst *epoché*, das Anhalten der Zeit.

Denn das [Pariser] Pantheon ist der Ort einer eingeführten, verewigten, siegreichen Revolution, die ihre Geschichte vergessen hat oder vergessen wollte [...]. So ist der Ort des kollektiven Gedächtnisses insgesamt außerhalb der Geschichte angelegt. So sind aus der Ruhestätte der Großen Männer alle Großen Männer der Vergangenheit verbannt, ob sie nun der Antike angehören, dem Ancien Régime oder der Revolution. [...] Das Pantheon ist somit alles zugleich: Heiligtum der Leere, ein Wechsel auf die Zukunft, Aufforderung für jeden tugendhaften Bürger (warum nicht du?), aber auch das Eingeständnis, dass ein Andenken unmöglich geworden ist.⁷⁵

Was hier als paradoxes Scheitern des französischen Panthéon sichtbar wird, ist nichts weniger als eine Dekonstruktion: Die Versammlung selbst ist »der Ort

der Spaltung unter den Franzosen«. ⁷⁶ Weder das nationale noch das revolutionäre noch das kulturelle Gedächtnis vermag sich als Einheit noch zu stiften. Das wird offensichtlich in den Schwierigkeiten und Widerständen einer von Komitees verwalteten Stellvertretung, gegen die schon Marat polemisierte. Im Augenblick der Gründung, im Dekret zur Schaffung des Pantheons, verwehrt sich Marat seiner Pantheonisierung und zeichnet die Unmöglichkeit der Aufgabe drastisch:

Ich möchte hier nicht bei dem lächerlichen Bild verweilen, das eine Versammlung von im Staub kriechenden, nichtswürdigen und unfähigen Männern bietet, die sich zu Richtern der Unsterblichkeit aufschwingen. Wie können sie die Dummheit besitzen, zu glauben, dass sich die gegenwärtigen Generationen und die künftigen Rassen ihren Urteilen anschließen würden? ⁷⁷

Doch Dekonstruktion ist dies nicht, weil hier ein Modell nicht mehr funktioniert. Dass »schon zu Beginn der Nutzung des Pantheons die Unmöglichkeit auffällt, es als Ort der Einmütigkeit anzuerkennen«, ⁷⁸ hat nicht verhindert, das Pantheon zu schaffen. Die Unmöglichkeit ist Gründungsakt selbst und bewirkt die spannungsvolle Zirkulation des Gebäudes zwischen Kirche und Tempel, weder Kirche noch Tempel noch Museum.

Mehrmals wurde das Pantheon der katholischen Kirche zurückgegeben und gleichzeitig seine Rolle als ehrende Nekropole beibehalten. Gleichzeitig Tempel und Kirche, so entscheidet sich Napoleon, danach eine Kirche ohne Tempel – so entschieden die Bourbonen. Dann hat man es erneut seiner »ursprünglichen und gesetzlichen Bestimmung« übergeben – so entscheidet sich Louis-Philippe. Dann hat man seine Bestimmung auf die gesamte Menschheit ausgeweitet – so entscheiden sich die Republikaner von 1848. Dann hat man es wieder seiner religiösen Aufgabe geweiht – so entscheiden Napoleon III. und die »moralische Ordnung« [sic]. Schließlich wurde es beim Tod von Hugo säkularisiert. ⁷⁹

Während eine strikte Trennung von Asche und Andenken, dank Krypta, den Raum vom Mausoleum entschieden abgrenzt, kann dieser Raum trotz Umbauten Quatremères nicht bebildert werden. Man schafft eigens diffuses Oberlicht, aber an den Skulpturen scheitert die Vorstellung vollends. Die Vorschläge lesen sich dabei wie ein Katalog möglicher Figurationen zur Schaffung von *images*

agentes, die die Versammlung autorisieren sollen, die jedoch zusehends verschwimmt. Heldendarstellung: nach ›Art der Antike‹ Descartes als Prometheus, Voltaire von Musen getragen. Mirabeau als Demosthenes (Vorschlag Charles Vilette). Der Architekt Quatremère plant dagegen emblematische Statuen. ›Die Philosophie‹, ›das Gesetz‹, ›das Vaterland‹, ›die Freiheit‹ und ›die Gleichheit‹ besetzen die Vorhalle, ›die Wissenschaften‹, ›die Künste‹ und ›die patriotischen Tugenden‹ den Innenraum. Doch am Problem, die verbindliche Liste der »Großen Männer« aufzustellen, scheitern alle Figurationen der Skulptur. Chaisenau will 1792 gar ein Piedestal ohne Büste aufstellen, und Quatremère zieht die Konsequenz, erst gar keine Liste anzufangen, und supplementiert die Plastik durch Allegorien als Wanddekor. Geflügelte Putten: Hintergrundrauschen, *white noise* der universalen Erinnerung.⁸⁰

Die Unmöglichkeit, zwei oder mehr Gedächtnisse zu vereinen – wie es das römische Pantheon unwiederholbar inszenierte –, ist eine Krise des topographischen Gedächtnismodells, das zur Anonymität der Leere Zuflucht nimmt. Es ist ohne Figuren bevölkert. Das Dispositiv des Albums wird hier seine Lösung erfolgreich anbieten: Massenproduktion und Serialisierung der Sammlung, ihre Ausdifferenzierung in die politischen und kulturellen Kreise. Kein Pantheon für alle, sondern jedem seines. Jeder ein Star, für fünfzehn Minuten, wird Andy Warhol replizieren. Seitdem ist die kulturelle Erinnerung nicht mehr auf den symbolischen Ort einer Versammlung verwiesen, sondern auf die Frequenz des Wiedererscheinens im Bild. Die Serialität löst das Versprechen der Versammlung nicht ein, sondern verschiebt ihr Paradox der unvollständigen Vollständigkeit in die Zeitlichkeit und vermag genau deswegen Name und Titel zu beleihen.

Pantheon und Album lösen einander nicht ab. Das Album ist nicht der Nachfolger oder die Substitution des Pantheons als Gedächtnismodell. Das Pantheon ist kein Vorläufer des Albums. Gleichwohl handelt es sich um einen Paradigmenwechsel kultureller Erinnerung. Das Album *reorganisiert* die Erinnerung im Rahmen des Fotografischen. Es bildet sich ein neues Dispositiv des Gedächtnisses, das, technisch gesprochen, in temporären Speichern als *random access memory* besteht, also dynamisierten Gedächtnissen, die kontingente Zugänge schaffen. Diese neuen Gedächtnisse, die das »große technische System«⁸¹ unserer zeitgenössischen Massenmedien sind, operieren erstmals mit Redundanzen und Kontingenzen, dem Effekt ihrer repetitiven Zirkulation und der rekursiv statistischen Auswahlverfahren der Quoten. Sie operieren daher mit einem konnotativen Modus des Erinnerns, der eher als Hintergrundrauschen kultureller Kommunikation fungiert denn als konkrete Erinnerung. Die Deutlichkeit des Erinnerns

muss hier erst durch Lektüreverfahren aller Art – und sei es mit dem Videorecorder – erarbeitet, das ›flüssige‹ Material muss erst eingefroren und zur Beobachtung präpariert werden.

Statt der impliziten Linearität des Zugangs aller Mnemotechnik setzt das neue Gedächtnisdispositiv auf Streuung und Sendung, auf Dissemination und gezielt auf Kontingenz. Das überraschend Wiedererscheinende sucht sich stets als Neues anzukündigen. Die Reproduktion der vielen Bilder, die heute in Illustrierten, Televisionen und im Internet zirkulieren, haben die Unterscheidung von Original und Kopie weitgehend ersetzt durch das Gesetz der Neuheit⁸² und das Gesetz der Neuheit durch ihre Gedächtnisform einer laufenden Wiederholung. Das Album als papierene Form dieses neuen Dispositivs ist der erste Ort oder Raum dieser Heimsuchung zirkulierender Bilder.⁸³

Das Album bildet ein Archiv zukünftiger Erinnerung und inszeniert darin nicht zuletzt auch den zweiten Hauptaspekt der Intermedialität der Fotografie, nicht nur als Serie der vielen Bilder, sondern als die Serialität des Einzelbildes: seine fotografische Zeitstruktur. Sprung in die Zeit durch die Aufnahme, die nicht einfach einen Augenblick festhält – der ›Augenblick‹ gehört einer anderen Wahrnehmungskategorie an –, sondern einen *Zeitschnitt* setzt, das Datum der Aufnahme, das die vorweggenommene Zukunft der Betrachtung fixiert. Die Fotografie ist darin nicht Spiegel, sondern Echo: zeitversetzte (Selbst-)Wahrnehmung.⁸⁴ In dieser Zeitstruktur zukünftiger Erinnerung serialisiert sich das Bild der berühmten Zeitgenossen zur Serie, zur Sammlung seiner Lebensstadien, wie sie heute in zahllosen Biographien und Text/Bild-Bänden zu Leben und Werk vorhanden sind. Das Fotografische ist Medium der Serialität, jedes Bild unterscheidet an seinem Datum vorher/nachher. Das Einzelbild ist potenziell immer eines in der Serie der Aufnahmen ›unmittelbar‹ hintereinander. Das Foto und seine Sammlung wird zum transitorischen Medium der Zeitmitschnitte. So wird das fotografische Pantheon folgerichtig zu dem, was der Titel Isolde Ohlbaums zeitgenössischer Bestandsaufnahme deutscher Autoren schlicht und exakt aussagt: zum »Fototermin«.⁸⁵

IX. DIE ERFINDUNG DES PANTHEONS

Die Operation der Auswahl folgt in beiden Dispositiven verschiedenen Figurationen der Versammlung. Das Pantheon ist die *Abstraktion* eines archivarischen, d. h. archontisch legitimierten Begehrens, das heutzutage durch Expertenkommissionen legitimiert wird und die Auswahloperation für die Allgemeinheit pro-

zessiert.⁸⁶ Nicht nur am französischen Modell, auch anhand des Modells Walhalla kann man die Nöte und Probleme solcher Auswahl studieren, die politischen Interessen der Gedächtnisbildung oder der *damnatio memoriae*, aber auch der bloßen Raumnot einer wachsenden Skulpturensammlung.⁸⁷

Wenn die Moderne die Problematik der Versammlung der Vorbilder entdeckt und im Fotografischen durch Ausdifferenzierung und Rekombination papierener Versammlungen löst, dann stellt sich die Frage nach dem Modell des Pantheons. Was ist ein Pantheon genau? Wie ist dieses universale Gedächtnis zu denken, welche Form hat es, um seine Funktion hervorbringen zu können? Als Klaus Honnef 1992 sein *Pantheon der Photographie des XX. Jahrhunderts* einleitet, bietet er eine kurze Zusammenfassung:

Das erste Pantheon war ein Heiligtum aller Götter.

Später wandelte es sich zur Gedächtnisstätte bedeutender Männer. Als Ehrentempel der großen Franzosen verkündet ein Pantheon in Paris den Ruhm der verstorbenen Heroen. Das nordische Gegenstück des mediterranen Pantheon war die Walhalla; ursprünglich kennzeichnenderweise nur den toten Kriegern und Königen vorbehalten als Totenhalle. Erst die allmähliche Säkularisierung von Pantheon und Walhalla hat auch Künstlern und Philosophen den Einzug gewährt.

Doch ein Pantheon der Photographen?⁸⁸

Aber: Das Pantheon ist eine komplexe Fiktion. Die Frage zum Pantheon der Fotografen rührt am Problem des Bewusstseins um die notwendige Auswahl, dem Problem eines jeden Kanons, der in der Folge von Honnef auch als vorläufig, temporär, ja kontingent gekennzeichnet wird, ohne freilich den Anspruch des Namens aufzugeben. Ein Pantheon der Fotografen jedoch stellt dieses Problem nicht mehr als andere Anthologien (wie der Band ausdrücklich auch genannt wird), weil das Pantheon durch die Fotografie schon in seiner Normativität der Auswahl als metonymischer Operation entdeckt worden ist, beliehen und zugleich decouviert. Das Pantheon ist als Dispositiv eine bei weitem komplexere Angelegenheit, als es die kleine Erzählung Honnefs erscheinen lässt.

Zunächst handelt es sich um eine nachträgliche Bezeichnung eines intermediären Vorgangs im langwierigen Prozess des Polytheismus. In vorhellenistischer Zeit finden sich keine architektonischen Zeugnisse und wenige Gedanken zur Versammlung. Den Göttern galten einzeln Tempel: Jedem Gott sein *templum*, den exklusiven ›Visierraum‹, in dem er präsent wurde. Das Pantheon aber entsteht aus der oralen Kultur. Es ist zunächst *Anrufung*, eine elliptische Formel, die

sich metonymisch an »die Götter« oder an »alle Götter« richtet und einzelne Namen supplementiert. Als »Formel der Behutsamkeit« resultiert die Anrufung aus einer momentanen Unsicherheit der rechten Adressierung und lässt die Göttervielfalt zur universalen Adresse werden.⁸⁹ Sie findet sich jedoch eingeschränkt auf das schnelle Stoßgebet, während Zeremonien und Rituale einzelnen Göttern verpflichtet sind. Erst in hellenistischer Zeit finden sich Kulte »aller Götter«.

Doch das Vorbild, das für das 19. Jahrhundert wichtig wurde, stammt natürlich vom römischen Bau. Dieser »großartigste, am vollkommensten erhaltene antike Bau« mit seiner gigantischen Kuppel von 43,30 m Höhe wurde aufgrund der Giebelinschrift des Vorbaus dem Konsul Agrippa zugeschrieben, der es 25 v. Chr. vollendet habe, ist tatsächlich jedoch eine Hadriansche Erfindung, die ihre Form um 117 n. Chr. erhält. Sie bildet ein perfektes, universales mnemotechnisches Modell der Anrufung aller Götter, alter wie neuer.

Der Name bezieht sich nach Cassius Dio – eine der wenigen Quellen – ausdrücklich auf die *Bilder* vieler Götter sowie auf die Form des Rundbaus als Analogon des Himmelsgewölbes. Der Tempel aller Götter ist ein Gedächtnispalast, dessen Raum als Form die universale Adressierung ermöglicht und sichtbar macht. Nicht nur ist die berühmte unerreichte Kuppel in ihrer Form und ihrer Größe Analogon des Himmels, sie ist in Kassetten unterteilt, eine Kartographie aller möglichen Orte der Götter im Himmel, rund um das offene Auge der Rotunde. Diese kreisförmige Öffnung des *oculus* von fast 9 Metern ist selbst *templum*, der exklusive Raum selbst, und mehr als das. Das Auge stellt einen Übertragungskanal zwischen Mikro- und Makrokosmos, zwischen Göttergemeinschaft und Menschen sicher.

Das innere Rund des Raumes ist durch sieben abwechselnd rechteckige und halbrunde Nischen (und den Eingang), also in unterscheidende *loci*, strukturiert, die in sich durch zwei Säulen jeweils in drei Teile gegliedert sind. Die Nischen der zweiten Ebene korrespondieren nicht symmetrisch mit den Nischen des unteren Stockwerks. Das Pantheon ist eine geradezu monströse Mischung klassischer Architektur. Schon die ungewöhnliche Ausrichtung nach Norden und die Verbindung des Vorbaus mit der Rotunde markieren die Differenz zum Baustil der Zeit. Insgesamt inszeniert Hadrians Pantheon weder die Klarheit der griechischen Tempel noch die Ideale der Architektur seiner Zeit, sondern es verwandelt den Raum in eine rhythmische Struktur, die mit der Dynamik von Bewegung und dem Wechsel von Licht und Schatten arbeitet. Das Dunkel der Nischen kontrastiert den spiegelnden Marmor der Wände und des Bodens. Dieser ist ebenfalls in Quadrate, die Quadrate in Quadraten und Kreise in Quadraten darstellen, vollständig topographiert. Die vollends symmetrische Rotunde ist das Ideal-

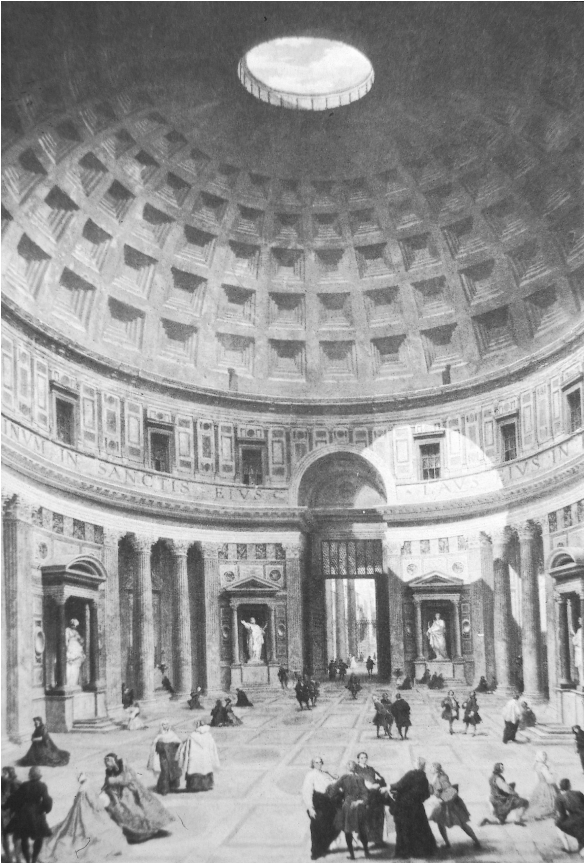


Abb. 10

Das Innere des Pantheon. G.P. Panini um 1750.
National Gallery of Art, Washington D.C.,
Samule H. Kress Collection.

modell einer Kugel, die in einem imaginären Viereck geborgen ist, sie ist eine in perfekter Ordnung aufgehobene Sphäre.⁹⁰

Nach der Umwandlung in eine christliche Kirche 609 durch Bonifaz IV. und der heutigen Gestalt durch den Umbau Benedikts XIV. (1747) gibt es kein sicheres Wissen mehr über die Verteilung der Bilder und Götter. Nur die Ahnen des Kaiserhauses, Mars, Venus und Divus Iulius (Cäsar), die zugleich Gestirngötter darstellen, sind durch Dio Cassius bezeugt. Sie führen den Bezug der Architektur als Gedächtnismodell zur Astrologie eng (7 Götter, 28 Orte). Als Rundbau folgt das römische Pantheon älteren Vorbildern, etwa dem zum Himmel offenen *Dodekateia* hellenistischer Zeit, in denen »die Götter« in einer metonymischen Relation von 12:54 repräsentiert waren. Die »Zwölfgötter« standen stellvertretend für 54 mögliche Götter ein.

Es ist ein Gedächtnisschicksal, ein *mal d'Archiv*, dass durch die christliche »Säuberung« durch Bonifaz IV. die antiken Bildnisse verschwunden (aber nicht vergessen) sind. Welche und wie viele in welcher Anordnung präsent waren, ist

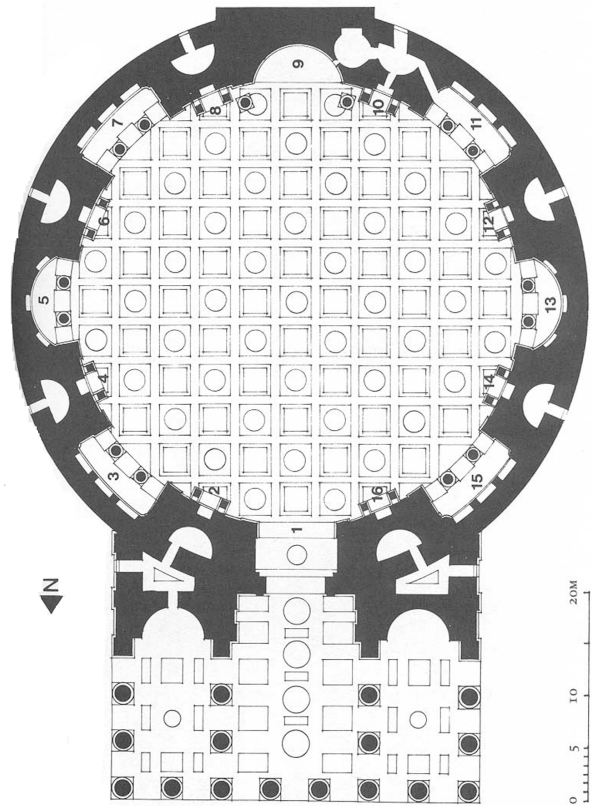


Abb. 11

Der Grundriss des Pantheon mit Marmorboden (aus: MacDonald: »The Pantheon«)

der reinen Spekulation anheim gegeben. Doch der Raum selbst bildet hier das Medium, und die Leere des Bildlichen schlägt um in die Möglichkeit der Universalität, die der Raum bezeichnet. Das Auge im Zentrum des kassettierten Himmelsgewölbes lässt nicht nur einen Visierraum nächtlichen oder taghellen Himmels sehen. Es sieht selbst und lässt sichtbar werden. Während man nur annehmen kann, dass es Skulpturen der sieben Götter (Merkur, Mars, Venus, Jupiter, Mond, Sonne und Saturn) gegeben haben wird, ist der Himmels-Vater Jupiter/J Zeus das Auge der Rotunde selbst, er ist präsent als Lichtstrahl im Inneren der Rotunde. Sein Auge wandert dem Lauf der Sonne entsprechend über die Kassetten (sie in einen Wirbel Dreiecke verwandelnd), über Nischen und Säulen hinweg, über den Boden und wieder hinauf. Es inszeniert das Spiel von Licht und Schatten, das der Raum inkorporiert, und wandert über die *loci* des Innenraums.⁹¹ Ein Gang durch den Gedächtnispalast.

Wie auch immer die Götter angeordnet waren, in dieser perfekten Sphäre ist die universale Adressierung Programm, Universalität selbst die Botschaft. Und doch ist dieses Programm nichts weniger als politisch. Die Verbindung zum Kos-

mos und zum Göttlichen fungiert als Übertragung der göttlichen Ordnung auf das Reich Roms. Indem Hadrian die Inschrift des Konsuls Agrippa erneuert und die Statue des Divus Iulius Cäsar aufstellt, gründet er die Genealogie seiner Herrschaft in der Linie des Augustus. Das Pantheon ist der Anspruch des Herrschers auf die universale Ordnung, die er stiftet und die ihn legitimiert.⁹²

Demgegenüber stellt das Album als privatisierte, individualisierte offene Serie keine rationalisierte Abstraktion als Auswahlprinzip dar, sondern die Lust zum Bild, die Auswahl durch persönliche Interessen. Das Album ist ein Medium privater libidinöser Auswahl, des Gefallens und der Lust im Akt der Auswahl durch die Bestätigung, ja, dieses Bild nehme ich, behalte ich, bewahre ich. Erst einmal. Die Begierde, Vorbilder zu sehen, ist der Lust, sie zu sammeln, gewichen. In der kollektiven Sammelarbeit der öffentlichen und privaten Alben bilden die Bilder daher Datenmengen, die die kulturellen Vorlieben ihrer Sammler dokumentieren. Ihre Auswahl ist keine Abstraktion, sondern – insgesamt gesehen – eine Hochrechnung oder Quote der Verteilung von Vorlieben für die Prominenz der berühmten Zeitgenossen – ein bildlicher *quotation-index*.

Doch die Quote wird durch das Maß der Zirkulation bestimmt. Das Porträt Abraham Lincolns gibt dazu das Exempel ab. Vor dem Tag seiner entscheidenden Rede vor dem New Yorker Cooper College ließ sich Lincoln im Februar 1860 vom Fotografen Brady bzw. dessen Operateur fotografieren. Später wird er sagen, dass er aufgrund dieses Porträts Präsident der Vereinigten Staaten geworden sei. Das Bild verkaufte sich in mehreren hunderttausend Exemplaren, aber das ist nicht alles. Die Pointe bildet vielmehr die Transformation des Porträts zum Bild auf dem Medium der Zirkulation schlechthin: Lincolns Fotografie zirkuliert bis heute auf dem Schein der Fünfdollarnote.⁹³

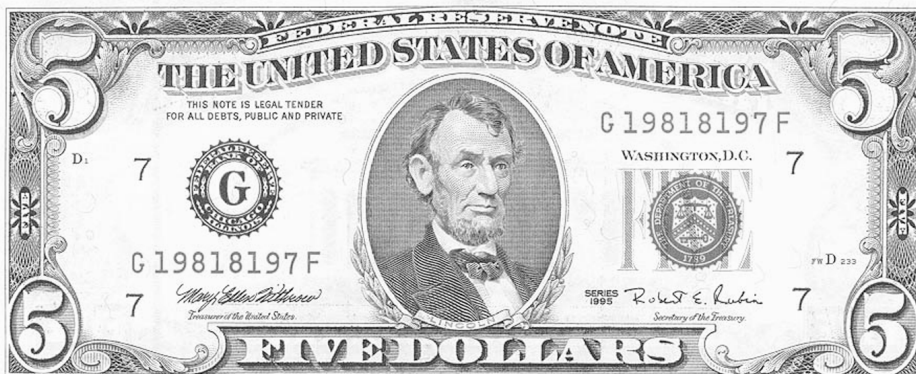


Abb. 12

Lincoln

Die Totalität des Pantheons zerstreut sich in dieser Zirkulation der Bilder, die bald auch als Postkarten und Briefmarken erscheinen und sich in den Alben als temporäre und selektive Versammlungen restabilisieren. Die berühmten Zeitgenossen als Vorbild des Geistes werden selbst zu Geistern, zu Gespenstern, denen man unverhofft wiederbegegnet.⁹⁴ Es sind Bilder, die man irgendwo schon einmal gesehen haben wird und die in der kulturellen Kommunikation als »schon gesehen« vorausgesetzt sind.

So kommt es zu jener Szene, ein fotografisches Zeitalter weiter, in der es schon galt, die »berühmten Zeitgenossen« in »unbewachten Augenblicken« zu erwischen.⁹⁵ 1939 bittet Peggy Guggenheim anlässlich einer Feier in London die Fotografin Gisèle Freund, ihre Schriftstellerporträts als Diaprojektionen vorzuführen.⁹⁶ Die Erwartungen sind gespannt, die Party ausgelassen und feucht-fröhlich. Es kommt nicht mehr zur geplanten Diashow, die erstmals Farbphotos literarischer Berühmtheiten – Joyce, Benjamin, Gide, Virginia Woolf und Jean Cocteau etwa – präsentiert hätte. Man hatte die Fotografin und die Bilder vergessen. Doch wie man in den Memoiren Peggy Guggenheims nachlesen kann, waren Gäste wie Gastgeberin später absolut überzeugt, die Bilder der berühmten Zeitgenossen wirklich gesehen zu haben.

1 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 4., üb. Aufl. Göttingen 1989, S. 38.

2 Vgl. Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München 1998, zur »Währung« Selbstbild vgl. S. 75 ff.

3 Den Begriff des Konsubstanziellen als kommunikatives Verhältnis von Raum und Bildraum prägt und analysiert Viktor Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei, München 1998, vgl. S. 16, S. 180 f., S. 217 und S. 261 f. Es kann hier nur angedeutet werden, dass die Frage zum Raum als Medium auf eine zentrale Frage und den Ansatz von Medientheorie selbst zielt. Der methodische Blick wird mit der medientheoretischen Frage nach dem Raum des Medialen konfrontiert: der Frage nach der unmöglichen Unterscheidung zwischen den Räumen, die (technische) Medien hervorbringen, und den Räumen, die Medien präsent machen. Das ist nicht nach Form und Inhalt zu unterscheiden. McLuhans Medientheorie bündelt sich an dieser Frage: »Botschaft« der Medien ist nicht ihr Inhalt, sondern ihre Form, der Raum, der ihre Inhalte erscheinen lässt, den McLuhan ganzheitlich umfassend als »globales Dorf« fasst. McLuhan stellt es als die »neuesten Untersuchungsmethoden« heraus, »nicht nur den »Inhalt«, sondern das Medium und den kulturellen Nährboden, auf dem das betreffende Medium wirksam ist«, in den Blick zu nehmen. Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Stuttgart 1970, S. 17 ff. Zum Fotografischen als Ausstreuung: ders.: Die Fotografie. Bordell ohne Wände, in: Ebd., S. 185–199. Dieses Außen des Mediums als anderes Medium birgt die Frage nach der Unbeobachtbarkeit des Medialen: Medien als unsichtbares Formprinzip der Kopplung, für das der Raum der Disposition hier Exempel ist. Zur Unterscheidung Medium/Form Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1995, S. 165 ff. Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1997, S. 190 ff.

4 Anders gesagt: »Bezogen auf die Einzeldinge, die die Raumstellen besetzten, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwänden. Das erklärt die »Ungreifbarkeit« des Atmosphärischen zusammen mit ihrer Abhängigkeit von dem, was als Raumbesetzung gegeben ist. Atmosphäre ist gewissermaßen ein Überschusseffekt der Stellendifferenz. Sie kann nicht in Stellenbeschreibung aufgelöst, nicht auf sie zurückgerechnet werden, denn sie entsteht dadurch, dass jede Stellenbe-

- setzung eine Umgebung schafft, die nicht das jeweils festgelegte Ding ist, aber auch nicht ohne es Umgebung sein könnte. Atmosphäre ist somit das Sichtbarwerden der Einheit der Differenz, die den Raum konstituiert; also auch die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen.« Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 3), S. 181.
- 5 Zum Parergonalen vgl. Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 74 ff. Vgl. auch Luhmanns Kriterium der »Doppelrahmung« als konstitutiv für Medien. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 3), S. 178. Zum Dispositiv »Ausstellungsraum« vgl. Mieke Bal: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York/London 1996.
 - 6 »Ich glaube also, daß die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit. Die Zeit erscheint wohl nur als eine der möglichen Verteilungen zwischen den Elementen im Raum.« Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig 1990, S. 34–46, S. 37.
 - 7 Zum Bildtypus Kabinett und Gemäldegalerie – der »Bilderwand« – des 17. Jahrhunderts vgl. Stoi-chita: *Ursprung der Metamalerei* (Anm. 3), S. 125 ff. Diese Bilder der Bilder zeigen nicht einfach Fülle oder Fluten, sondern entfalten programmatische und poetologische Aussagen (Ruhm der Malerei, Diskurs des Ikonoklasmus) unter Einbeziehung mnemotechnischer Anordnung, vgl. ebd., S. 143.
 - 8 William L. MacDonald: *The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny*, Cambridge/Mass. 1976.
 - 9 Uta Kornmeier: *Nachleben mit Wartehalle, Kultstätte und Museum. Verehrung der großen Männer: Eine Tagung in Leeds über die Idee des Pantheons*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 280, 1.12.1999, S. N 6.
 - 10 Mona Ozouf: *Das Pantheon. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Zwei französische Gedächtnisorte*, Berlin 1996, vgl. S. 29.
 - 11 Volker Ilgen/Dirk Schindelbeck: *Dahinter steckt immer ein kluger Kopf. Die Büsten-Sammlung der Walhalla*, in: dies.: *Jagd nach dem Sarotti-Mohr*. Frankfurt/M. 1997, S. 77–97. Vom Plan Ludwigs I., »fünfzig rühmlichst ausgezeichneten Deutschen« einen Ort zu widmen, erweitert sich das Arsenal schon ein Jahr später (1808) auf 90. Der »Helden-Katalog«, 1829 verfasst und zur Eröffnung 1842 publiziert, wächst auf 96 Brustbilder und 64 Inschriftentafeln. Danach werden in 150 Jahren nur 27 weitere Büsten aufgenommen. Eine strenge Auswahl, die sich der Platznot verdankt – und lokalen Interessen. Auch hier reißen die Debatten nicht ab, doch für Willy Brandt oder Günther Grass sieht es schlecht aus.
 - 12 Bis heute: 1996 ironisieren Presseberichte anlässlich der Debatte um Jacques Chiracs Wunsch, André Malraux ins Pantheon zu bringen, die »Pantheonisierung« (»ein derart tosendes Konzert der Hudeleien«, *Süddeutsche Zeitung* 4.12.1997). Malraux' Fall zeigt jedoch mehr als die Kritik am »Fetisch« nationaler Kulturstiftung alten Stils: »Gleichzeitig mit der Pantheonisierung wird das neue Vorbild von Chirac heute auch philatelistisiert. Die Sonderbriefmarke Malraux zeigt den lebenslangen Kettenraucher.« Dorothea Hahn: *Manie für den ideellen Gesamtfranzosen*, in: *TAZ* 23.11.1996.
 - 13 Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1990 (orig. London 1966), S. 11 ff.
 - 14 Zirkulation nicht mehr als symmetrischer Kreislauf nach dem Modell der Blutbahn, sondern als asymmetrische, unkontrollierbare Bewegung a-zentrischer Kreisläufe begriffen, wie sie auch die Ökonomie der Zeit zu entdecken beginnt. Deswegen: *Ausstreuung/Dissemination*. Noch McLuhans *Die Fotografie. Bordell ohne Wände* (Anm. 3) impliziert die Abwertung dieser Dissemination, im Unterschied zu den Netzwerken der Elektrizität, das als Modell rangiert, weil es den Kanal materialisiert.
 - 15 »Technische Bilder sind Flächen, die wie Staudämme wirken. Die traditionellen Bilder fließen in sie ein und werden ewig reproduzierbar. Sie kreisen in ihnen [...]. So saugen die technischen Bilder alle Geschichte in sich auf und bilden ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft.« Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie* (Anm. 1), S. 18.
 - 16 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991. Vgl. auch das DVjs Sonderheft: *Medien des Gedächtnisses*, hg. v. Manfred Weinberg u. a., Stuttgart 1999. Zur Diskussion um Maurice Halbwachs' Konzept der kollektiven Erinnerung vgl. Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie des Computers*, München 1997, S. 81 ff.
 - 17 Den Terminus »Gedächtnisort« prägt das von Pierre Nora geleitete Unternehmen: *Les Lieux de mémoire*, 7 Bde., Paris 1984–1993, das 130 Orte untersucht. Es gilt jedoch keineswegs nur im Wort-sinn (Bauwerke, Denkmäler), sondern auch für Embleme, Devisen, Feste, Leitgedanken etc. Ozouf:

- Das Pantheon (Anm. 10) ist Teil der fulminanten Arbeit. Eine Einführung bietet Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.
- 18 Die »Information ist wertvoll, nicht das Objekt«. Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie (Anm. 1), S. 47. Zur Ausdifferenzierung als Kriterium der Geschichte der Medien Friedrich Kittler: Geschichte der Kommunikationsmedien, in: Jörg Huber/Alois M. Müller (Hg.): Raum und Verfahren, Zürich 1993, S. 169–188.
 - 19 Oliver Wendell Holmes: Das Stereoskop und der Stereograph [1859], in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I (1839–1912), München 1980, S. 119 f.
 - 20 Vgl. Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. 1973. Die Valenz des Begriffs innerhalb der Foucaultschen Theoriebildung ist kompliziert. Dispositiv meint ein anderes »heterogenes Ensemble« vorgängiger Anordnungen und Machtstrukturen als Diskurs und Episteme, ersetzt diese jedoch nicht, sondern überlagert sie eher. Vgl. die Diskussion mit Luc Finas, in: Michel Foucault: Dispositive der Macht, Berlin 1978, S. 119 ff. Ich übernehme den Begriff in seiner vom sprachlichen Diskurs unterschiedenen, topographischen Funktion. Als »Formation« haben Dispositive stets strategische Funktionen der Antwort auf einen »Notstand« und halten daher Verbindung zur Bedeutung der *dispositio* im rhetorischen und militärischen Sinn. Foucault erläutert das Dispositiv jedoch darüber hinaus als »Ort eines doppelten Prozesses« funktionaler Überdeterminierung durch »Wiederaufnahme« als »Readjustierung der heterogenen Elemente, die hier und da auftauchen«, sowie einer ständigen strategischen »Wiederauffüllung«. Ebd., S. 121.
 - 21 Was sind »berühmte Zeitgenossen«? Der Ruhm, dessen Fama sich immer schon auch über das Bild verbreitete, tritt mit der Fotografie in ein neues Stadium, in dem schlechthin nicht mehr entscheidbar ist, ob er Ursache oder Wirkung der Bildproduktion ist. Verbreitet der Ruhm das Bild oder das Bild den Ruhm? Wie um die Fotografie als *Massenmedium* unter Beweis zu stellen: Man weiß, dass man nur durch es weiß, aber man weiß nicht, ob man es glauben kann. Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2., erw. Auflage, Opladen 1996.
 - 22 Die Präsenz des Bildes hat, obwohl diffizil gebrochen in den Operationen der Wahrnehmung, dem Medium traditionell ein Privileg verschafft. Das Bild stellt vor Augen, und diese scheinbar volle Präsenz sicherte ihm einen Vorteil vor der Schrift, welcher für die Praxis, Porträts berühmter Autoren zu sammeln, zentral gewesen ist. Diese Präsenzmetaphysik des Bildes ist jedoch eine Verwechslung des Ausstellungsraumes mit den ideellen Zuschreibungen Unmittelbarkeit, Anschaulichkeit, Klarheit oder Authentizität, die dem Bild attribuiert werden.
 - 23 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt/M. 1983, S. 271. Zur Fotografie vgl. Bd. 2., S. 824 ff.
 - 24 Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, Reinbek 1979. Vgl. Elizabeth Anne McCauley: A. A. E. Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph, New Haven 1985. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie, München 1998, S. 61–74. Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.
 - 25 Vgl. auch die Ausführungen von Ullrich Keller: Modell Malerei: Die kunstfotografische Bewegung um 1900, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970, Bonn 1997, S. 31–40, S. 34 f.
 - 26 Klaus Honnef: Porträts im Zeichen des Bürgertums, in: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 62–114. Timm Starl: Die Physiognomie des Bürgers. Zur Ästhetik des Atelierporträts, in: ders.: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 25–49. Pierre Vaisse: Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit, in: Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie (Anm. 24), S. 494–512.
 - 27 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (Anm. 3), S. 345, fasst Evolution als Trias der Operationen Variation, Selektion und Restabilisierung.
 - 28 Zudem war die Daguerreotypie zu brillant, sie spiegelte, was die Betrachtung an der Wand störte. Man musste sie in die Hand nehmen, um sie zu betrachten.
 - 29 Ein durch Evan-Blanquart 1850 angemeldetes Verfahren. Zu den Unterschieden der Bildträgertechniken siehe den Überblick von Anne Cartier-Bresson in: Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie (Anm. 24), S. 755–757.
 - 30 Einen solchen Apparat zeigt das Titelbild von Roland Barthes: Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/M. 1989.
 - 31 Vgl. Jean Sagne: Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers, in: Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie (Anm. 24), S. 102–122, S. 105.
 - 32 Vgl. Freund: Photographie und Gesellschaft (Anm. 24), S. 33.
 - 33 Vgl. Newhall: Geschichte der Photographie (Anm. 24), S. 67

- 34 Zitiert nach Ellen Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben*, Köln 1977, S. 140.
- 35 Heterotopien sind Räume, in denen sich mehrere (kulturelle, soziale) Funktionen paradox überlagern. Vgl. Foucault: *Andere Räume* (Anm. 6).
- 36 In ihrer Inszenierung der Sammlung natürlicher, antiker und spezifisch moderner Objekte stellen die Ateliers eine Erinnerung an das Programm der Kunstkammer dar. Das Atelier steht so in der Tradition der Kunstkammer als Visualisierung der Verwandlung von Natur in Technik durch menschliche Fertigkeit. Vgl. Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, überarbeitete Neuauflage, Berlin 2000. Auf die Geschichte des Sammelns kann hier nicht eingegangen werden. Zur Verbindung zur Mnemotechnik vgl. jedoch Lina Bolzoni: *Das Sammeln und die ars memoriae*, in: *Macrocosmos in microcosmo: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hg. v. Andreas Grote, Opladen: Leske und Budrich 1994, S. 129–168.
- 37 Zitiert nach Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben* (Anm. 34), S. 140.
- 38 Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben* (Anm. 34), S. 142.
- 39 Franz Hanfstaengl: *Album der Zeitgenossen. Fotos 1853–1860*, hg. v. Christian Diener/Graham Fulton-Smith, München 1975. Der Band enthält 42 von 80 erhaltenen Aufnahmen Hanfstaengls. Über den ursprünglichen Aufbau weiß man fast nichts, alle Quellen sind im Münchener Atelier im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Zu den bekanntesten der »Zeitgenossen« zählen hier Franz Graf Pocci und Jakob Grimm. Alle Porträts sind retuschierte Atelierinszenierungen. Hanfstaengls Negativretuschen erregten bekanntlich Aufsehen auf der Weltausstellung in Paris.
- 40 Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben* (Anm. 34), S. 142.
- 41 Vgl. Freund: *Photographie und Gesellschaft* (Anm. 24), S. 65. Dieser Gedächtnisform widmet sich bekanntlich Walter Benjamins *Passagen-Werk*. Zum Thema der Erinnerung bei Benjamin: Nicolas Pethes: *Mnempathie. Poetik der Erinnerung und Destruktion bei Walter Benjamin*, Tübingen 1999.
- 42 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974, S. 180.
- 43 Vgl. Verf.: *Art. »Buch«*, in: *Lexikon Gedächtnis und Erinnerung*, hg. v. Nicolas Pethes/Jens Ruchatz, Reinbek (vorauss. Herbst 2001).
- 44 Es teilt sich in zwei eigenständig hergestellte Bestandteile auf: in das sog. »Buch«, womit die Seiten und ihre mit der sog. »Patentfalz« perfektionierte Bindung gemeint waren (die Zwischenleimung eines Streifens, der das Aufklappen der Seite ermöglichte, ohne die Bindung zu strapazieren), sowie in den »Umschlag«, der mit aufwendigen Materialien, Holz, Glas, Reliefs, Goldprägungen, Elfenbeinintarsien usw. unabhängig gefertigt wurde. Reiche Beispiele bei Maas: *Die goldenen Jahre der Photoalben* (Anm. 34).
- 45 Die Schichtung zu durchblätternder Porträts wird später regelrecht als »Daumenkino« kritisiert. Max Picard schreibt 1932 zu August Sanders *Antlitz der Zeit*, es sei ihm, »als würde beim Wegblättern auch die Grenze, die ein Gesicht vom anderen trennt, wegfallen«. Zum Physiognomikdiskurs der Zeit vgl. Heiko Christians: *Gesicht, Gestalt, Ornament: Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte*, in: *DVjs H. 1/2000*, S. 84–110. Vgl. Petra Löffler: *»Ein Dichter sieht aus wie ein Chemiker«*, in: Stefan Andriopoulos/Bernhard Dotzler (Hg.): *1929. Schnittpunkte der Medientheorie* (vorauss. 2001).
- 46 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1971, Vorwort S. 9 f.
- 47 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 368–385, S. 374 f. Für eine neutralere, gleichwohl distanzierte Wertung Michel Frizot: *Dossier Familienalbum*, in: ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Photographie* (Anm. 24), S. 679. Frizot versucht die Formen der Alben rigoros zu trennen, wobei »Amateur«/»Prof« als Leitunterscheidung unterliegt. Dies wird jedoch der Zirkulation des Fotografischen kaum gerecht – und verlegt zudem die Perspektive auf das »neue Kommunikationsmittel« Album ganz in die Zeit der »Knipser«: »Als nach 1890 erstmals Amateure den Zugang zur Fotografie fanden, entstand in der Folge nicht nur ein neuer Typus von Bildern, sondern auch ein eigenes Kommunikationsmittel: das Familienalbum. [...] Man darf dieses [Familienalbum] nicht als die Fortführung jener Porträtkartenalben sehen, wie sie im Zweiten Kaiserreich aufkamen und bis zum Ersten Weltkrieg üblich waren, denn [...] letztere enthielten Porträtaufnahmen aus Fotostudios, während in den neuen Alben selbst aufgenommene Fotografien aufbewahrt und präsentiert wurden.« Für eine Beschreibung vgl. auch Ursula Breymayer: *Geordnete Verhältnisse: Private Erinnerungen im kaiserlichen Reich*, in: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn 1997, S. 41–52. Zum »Knipser«: Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995.

- 48 »Mit dem Visitenkartenbild wanderte die Fotografie aus dem Rahmen ins Album. Als echtes ›Familiemuseum‹ birgt das Album das Gedächtnis der Gruppe, hier liegt das Geflecht ihrer Beziehungen offen, hier kann man die politischen und kulturellen Muster erkennen, die aus den höheren Gesellschaftsschichten entnommen wurden. In diesen Alben vermischen sich die Bilder nah- und fernstehender Personen, vertraute Gesichter und Porträts von Berühmtheiten in einer beinahe vollkommenen Osmose.« Sagne: Porträts aller Art (Anm. 31), S. 110.
- 49 Timm Starl: Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb, in: Fotogeschichte 3/1983, H. 9, S. 3–19. Der konzise Überblick über die Industrie führt u. a. ein Album mit 370 Schriftstellern und »Schillers Mutter« an.
- 50 Vgl. Patrick Flichy: Tele. Geschichte der modernen Kommunikation, Frankfurt/M. u. a. 1994, S. 116 ff.
- 51 Flichy: Tele (Anm. 50), S. 130 f. Vgl. Dominique Pasquier: Lewis Carroll, photographie victorien: essai de sociologie historique, (Diss. EHESS) Paris 1980, S. 88 ff., der Verweis im Zitat S. 97.
- 52 Stoichita zeigt diesen Bezug von Intertextualität als *Bild* an den Blumenkranzmadonnen, in denen die »Blütenlese« wörtlich gezeigt und bildlich ausgesagt wird. Sie sind selbst schon Assemblage zweier Bilder (die Ikone im Blumenkranz) und werden zum Topos der »Liebhaber-Kabinette«. Als Bild aus Bildern sind die »Kabinette« und die »Allegorien« [des Sehens] die komplexesten Zeugen für den Triumph des intertextuellen Unternehmens. Stoichita: Ursprung der Metamalerei (Anm. 3), S. 97 ff. und S. 125 ff.
- 53 Zur Genealogie vgl. auch Richard Brilliant: Introduction: Images to Light the Candle of Fame, in: Nader/Warhol: Paris/New York, hg. v. Gordon Baldwin/Judith Keller, Los Angeles 1999, S. 15–27. Der schöne Band stellt den Vergleich der beiden als Medienfiguren, als Selbstdarsteller und als Darsteller der Berühmten an.
- 54 Arthur Schopenhauer: Zur Physiognomik, in: ders.: Parerga und Paralipomena II, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, S. 543.
- 55 Die Porträtproduktion steht so in gewisser Weise schon immer vor dem Phänomen des Massenmediums. Die Büsten- oder Hermenkopien in Rom wie die Münzprägungen sind Hinweise auf die kulturelle Zirkulation der Vor-Bilder in Kopie, die durch unsere Gewöhnung, das Bild mit dem gemalten Tafelbild zu identifizieren, zu oft verdeckt wird.
- 56 Vgl. Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder, München 1995, S. 23–94.
- 57 Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder (Anm. 56), S. 59 ff.
- 58 Nach der englischen Übersetzung von Mommsen, der das lateinische Original (Paris, Bibl. Nationale Cod. Lat. 6069 F., fol. 144r) anführt, lautet der Text: »As an ardent lover of the virtues, you have extended hospitality to these viri illustres, not only in your heart and mind, but also very magnificently in the most beautiful part of your palace. According to the custom of the ancients you have honored them with gold and purple, and with images and inscriptions you have set them up for admiration [...]. To the inward conception of your keen mind you have given outward expression in the form of most excellent pictures, so that you may always keep in sight these men whom you are eager to love because of the greatness of their deeds.« Theodor E. Mommsen: Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, in: The Art Bulletin Vol. XXXIV (1952), S. 95–116 (hier: S. 96).
- 59 Zur humanistisch affektiven Lesemethode siehe Dietrich Harth: Sprachpragmatismus und Philologie bei Erasmus von Rotterdam, München 1970, S. 85 ff.
- 60 Ausführlich Paul Ortwin Rave: Paolo Giovio und die Bildnisvisitenbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 1 (1959), S. 119–154.
- 61 Sie finden wir dann in der Sammlung des Germanisten Erich Trunz: Nobilitas literaria. Dichter, Künstler und Gelehrte des 16. und 17. Jahrhunderts in zeitgenössischen Kupferstichen. Sammlung Erich Trunz, Heide i. H. 1990.
- 62 Zu Abschließung der Zeit siehe unten. Wie wird der Schnitt, der die Epoche schließt oder beginnen lässt, gesetzt? Vasaris Viten eröffnen mit einer Tabula rasa: »Durch die unendliche Flut von Unheil, die im Mittelalter dem unglückseligen Italien alle Lebensluft geraubt hatte, waren nicht nur die kunstvollen Bauwerke zerstört, sondern, was noch schlimmer war, es gab auch keine Künstler mehr. Da ward im Jahre 1240 in der edlen Familie der Cimabue zu Florenz Giovanni geboren, der nach dem Willen Gottes das Licht der Malkunst neu entzünden sollte.« Giorgio Vasari: Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich, S. 7.
- 63 »Es ist beim Sammeln das Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit. Was soll diese ›Vollständigkeit‹? Sie ist ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines blo-

- ßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden.« Benjamin: Das Passagen-Werk (Anm. 23), S. 271.
- 64 Zu Nadar: Maria Morris Hambourg/Françoise Heilbrun/Philippe Néagu (Hg.): Nadar, München 1995. Vgl. auch Nigel Gosling: Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen. 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, München: Schirmer/Mosel 1977.
- 65 Die Akkumulation hatte schon begonnen. Abgesehen von den Lithographiewerken Hermann Biows oder Franz Hanfstaengls schuf Brady in den USA schon 1850 eine fotografische »Gallery of Illustrious Americans«. In Paris kommt mit Theophile Silvestres *Histoire des artistes vivants, français et étrangères – Etudes d'après nature* schon 1853 ein erstes fotografisches Sammelwerk, noch ohne Aufnahmen Nadars, heraus.
- 66 Ozouf: Das Pantheon (Anm. 10), S. 25.
- 67 Nadar: Lanterne magique des auteurs et journalistes, in: Le journal pour rire (24.1.1852). Siehe den Katalog Hambourg/Heilbrun/Néagu: Nadar (Anm. 64), S. 15.
- 68 Zur Doppelstruktur des Archivs als Ort der Sammlung und der Autorität durch Konsignation siehe Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin 1997.
- 69 Philippe Bury: Exposition de la Société Française de Photographie, in: Gazette des Beaux-Arts, Paris 1859, S. 215. Zitiert nach Françoise Heilbrun: Nadar und die Kunst des photographischen Porträts, in: Hambourg/Heilbrun/Néagu: Nadar (Anm. 64), S. 33.
- 70 Vgl. McCauley: Disdéri (Anm. 24), S. 55 zu dem unternehmerischen Projekt: »between 1860 and 1862 [Disdéri] published two one-franc installments each week of a carte portrait accompanied by a four-page biographical sketch. This *Galerie des Contemporains* could either be purchased in volumes of twenty-five biographies or be assembled by subscriber according to their taste in famous figures.«
- 71 Ausführlich Simone Klein: »... beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik ...«. Berühmte Zeitgenossen in der Galerie Contemporaine, in: Bodo von Dewitz/Roland Scotti (Hg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1997, Amsterdam/Dresden 1996, S. 151–164.
- 72 Vgl. etwa die Porträts Jules Janins, Baudelaires und Edmond de Goncourts in der Kölner Ausstellung *Alles Wahrheit! Alles Lüge!* (Anm. 71), die aus Scheffers *Galerie des Contemporaines* einkehren. Kat. Nr. 53, 55, 71. Die Sammlung Robert Lebeck (Agfa-Historama, Köln) ist im Besitz einiger zentraler Albenwerke. Der Ausstellungskatalog bietet reichhaltiges Material.
- 73 Derrida: Dem Archiv verschrieben (Anm. 68), S. 31 f. und S. 38 ff.
- 74 Stifft das römische Pantheon die Genealogie von Hadrian zu Augustus und stellt so die Korrespondenz der Ordnung des Himmels und seiner Götter mit der Ordnung des Reiches her, so versucht das Pariser Pantheon die Epoche der Revolution zu markieren. Vorrevolutionäre Größen werden, außer Descartes, Voltaire und Rousseau, abgelehnt. Für die komplexe Beziehung im ersten Fall vgl. MacDonald: Pantheon (Anm. 8), S. 84. Für das Pariser Pantheon Ozouf: Das Pantheon (Anm. 10), S. 28.
- 75 Ozouf: Das Pantheon (Anm. 10), S. 24 f. Vgl. S. 7: »Das Pantheon ist der Tempel der Leere, der Ort der Heiligung des Anonymen«. Ozoufs These ist, dass die »fortgesetzte Spaltung« der Franzosen sichtbar wird. »Die beiden Hälften des französischen Gedächtnisses haben niemals in dem Monument zusammengefunden.« Ebd., S. 8. Das äußert sich in ständigen Umschriften (Kirche/Tempel) des Gebäudes, seiner Heterogenität, weder Tempel noch Kirche zu sein, aber auch im Figurenschmuck, der vom Porträt abbrückt zu *Allegorien, die nicht aufgestellt werden*, um der Leere ihren Raum zu lassen. Und nicht zuletzt in der Ratlosigkeit des Auswahlverfahrens, den Debatten und politischen Streitereien der Vorschläge und Gegenvorschläge. Vgl. ebd., S. 26 ff.
- 76 Ozouf: Das Pantheon (Anm. 10), S. 32.
- 77 Zitiert nach Ozouf: Das Pantheon (Anm. 10), S. 28.
- 78 Ebd.
- 79 Ebd. Es ist natürlich Nadar, der 1885 das letzte Bild von Victor Hugo auf dem Totenbett macht.
- 80 Ozouf: Das Pantheon (Anm. 10), S. 23 f. Putten als weißes Rauschen zu sehen ist keine Assoziation. Vgl. Michel Serres: Die Legende der Engel, Frankfurt/M./Leipzig 1995, S. 82, vgl. S. 146 f.
- 81 Zum Konzept »großer technischer Systeme« vgl. Ingo Braun/Bernward Joerges (Hg.): Technik ohne Grenzen, Frankfurt/M. 1994. Zum Verhältnis technischer Bilder und Vorstellungsbilder bezüglich mnemotechnischer Dispositive instruktiv: Stefan Rieger: Speichern/Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock, München 1997.
- 82 Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien (Anm. 21), S. 76 ff. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 1992.
- 83 Auch insofern erst später Fotografien in Bücher und Zeitungen wie Zeitschriften einrücken. Vgl.

- dazu Wolfgang Karr: Pressewesen, Karikatur und Photographie, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. 5, Frankfurt/M./Berlin 1988, S. 118–139. Pierre Albert/Gilles Feyel: Fotografie und Medien. Die Veränderungen der illustrierten Presse, in: Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie (Anm. 24), S. 358–369. Sowie Thomas Michael Gunther: Die Verbreitung der Fotografie. Presse, Werbung und Verlagswesen, in: Ebd., S. 554–581.
- 84 Hubertus von Amelunxen: Sprünge. Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Photographie, in: ders.: Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzip in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1992, S. 25–35. Vgl. ders.: Das Echo. Zu einem Zustand der Photographie, in: Fotogeschichte 11 (1991), H. 40, S. 31–36. Zur Zeit des Fotografischen vgl. auch Roland Barthes: Die helle Kammer (Anm. 30), S. 86 f. und S. 92 ff. Ausführlich – allerdings auf Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart als Effekt der neuen Medien fokussiert – Götz Großklaus: Medien-Zeit Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt/M. 1995, S. 11–71. Großklaus behandelt hier auch die Form des Fotoalbums als Ort gleichzeitiger Gegenwarten.
- 85 Isolde Ohlbaum: Fototermin. Gesichter der deutschen Literatur, Frankfurt/M. 1984.
- 86 Barbara Cady: Ikonen des 20. Jahrhunderts. Lebensläufe berühmter Männer und Frauen, Köln 1999, recherchierte fünf Jahre mit einem Bildredakteur. Ein zweijähriger Abstimmungsprozess mit 200 internationalen Experten nahm die Auswahl des – ausdrücklich so genannten – Pantheon vor. »Aber die Auswahl, die letztendlich getroffen wurde, ist genau dies: eine Auswahl.«
- 87 Vgl. Ilgen/Schindelbeck: Die Büsten-Sammlung der Walhalla (Anm. 11).
- 88 Klaus Honnef: Pantheon der Photographie, in: ders.: Pantheon der Photographie im XX. Jahrhundert, Bonn 1992, S. 13.
- 89 »Die Normalform des Götteranrufs in einer polytheist. Religion ist die, dass der Mensch die Götter seiner Sippe oder seines Volkes mit Namen anruft und je nach Lage der Sache die dafür zuständige Gottheit auswählt. Nahe liegt dabei die Sorge, dass man sich auch an die rechte Stelle wende – darüber hat man oft ein Orakel befragt – und dass man [...] nicht einen von ihnen vergesse und sich seinen Zorn zuziehe. Aus dieser religiösen Sorge entsprang als eine Formel der Behutsamkeit der Gebrauch, außer den namentlich bekannten Göttern zusätzlich auch ›die anderen‹ oder ›alle Götter‹ anzurufen.« K. Z.: Art. »Pantheon, Pantheon«, in: Der kleine Pauly, Bd. 4, München 1979, Sp. 468 ff.
- 90 Ausführlich vgl. MacDonald: The Pantheon (Anm. 8), S. 68 ff.
- 91 Ebd., S. 89. MacDonald hat den Lauf des Lichts notiert, vgl. S. 75.
- 92 Ebd., S. 76 ff., S. 84.
- 93 Vgl. Sagne: Porträts aller Art (Anm. 31), S. 106. Insofern ist die Einführung des Euro eine *damnatio memoriae* für die Gebrüder Grimm, für ihr Wörterbuch, für Clara Schumann und Annette Droste-Hülshoff und die anderen ausgewählten Personen, deren Bild aus dem Umlauf verschwinden wird.
- 94 Zur »Hantologie«, der Lehre von der Heimsuchung, die eine andere Zeitordnung zu berücksichtigen hat, vgl. Jacques Derrida: Marx' Gespenster, Stuttgart 1999.
- 95 Vgl. Erich Salomon: Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken, Stuttgart 1931.
- 96 Gisèle Freund: Photographien, München 1993, S. 164.

Gudrun Gersmann

WELT IN WACHS: DAS PARISER MUSÉE GRÉVIN.
EIN WACHSFIGURENKABINETT DES SPÄTEN 19. JAHRHUNDERTS

I.

Obwohl Wachsfigurenkabinette inzwischen wie verstaubte Überbleibsel eines längst vergangenen Zeitalters anmuten,¹ ist die Anziehungskraft des Pariser Musée Grévin nach wie vor ungebrochen. Seit 1882 hat das Haus am Boulevard Montmartre mit der nach außen hin so unscheinbaren und schmalen Fassade über 50 Millionen Besucher angelockt; angesichts der Menschenmassen, die sich noch heute täglich vor dem Kassenhäuschen drängeln, kann von einem Abflauen des Interesses vorerst keine Rede sein. Mehr als 3000 Wachsfiguren sind seit 1882 eigens für das Grévin modelliert worden, angefangen bei einer etwas anämisch geratenen Jungfrau von Orléans bis hin zu Fußballstars und Hollywoodsternen. Die Namen der Literaten und Künstler, die sich von der Magie des Grévin haben in den Bann ziehen lassen, füllen Seiten, erwähnt sei neben dem Schriftsteller Edmont Jaloux, der die Handlung seines 1936 erschienenen Romans *Les figures de cire* im Grévin spielen ließ, nur der exzentrische spanische Maler Salvador Dalí, der von seiner ersten Parisreise in den späten 1920er Jahren drei markante Ereignisse in Erinnerung behielt, den Besuch in Versailles, den Besuch bei Picasso und den Besuch im Musée Grévin.²

II.

Durch sein grelles Intérieur wirkt das »Musée« Grévin auf den flüchtigen Beobachter zwar wie eine anspruchslose Massenvergnügungsstätte. Für die Vermutung, dass hinter dem scheinbar willkürlichen und kitschigen Arrangement von Wachspuppen tatsächlich ein ausgeklügeltes Medienkonzept gesteckt haben könnte, sprechen allerdings mehrere Überlegungen. Erstens handelte es sich bei den Gründervätern des Grévin um ausgewiesene Medienexperten: Arthur Meyer, der Initiator der Museumsgründung, war zu Beginn der 1880er Jahre Direktor verschiedener Pariser Journale, Alfred Grévin ein renommierter Karikaturist, der u. a. für das *Journal Amusant* oder den *Charivari* zeichnete, Gabriel Thomas, der Dritte im Bunde und eigentliche Kopf des Unternehmens, ebenfalls ein bekann-

ter Unternehmer und Zeitungsmann.³ Zweitens präsentierte sich das Grévin von Anfang an selbst als »lebende Zeitung«, die die »wichtigsten Tagesereignisse« »mit skrupelloser Wiedergabetreue und imponierender Genauigkeit« abbilden wollte.⁴ Man werde hier künftig alles zeigen, was kurios, lehrreich und informativ sei, heißt es in einem der frühen Museumsprospekte, in denen die Sammlung dem breiten Publikum vorgestellt wurde.⁵ Wie aber sollten die starren Wachspuppen zum Leben erweckt werden?

III.

Trotz seiner außerordentlichen und anhaltenden Popularität ist das Grévin – wie generell das Thema Wachsfigurenkabinett – bisher kaum je Gegenstand ernsthafter Analysen gewesen.⁶ Verglichen mit den zahlreich vorliegenden Studien zur Bedeutung des Wachses für die Votivkunst, die frühneuzeitlichen Funeralpraktiken und die Verfeinerung anatomischer Methoden,⁷ fällt die in diesem Punkt klaffende Forschungslücke umso stärker ins Auge: Bezeichnenderweise taucht das Thema Panoptikum selbst in Wolfgang Brückners ungemein materialreicher Studie zur Entwicklung der europäischen Wachskultur nur am Rande auf und wird vom Autor zudem wie selbstverständlich der Sphäre des Trivialen und der Geldschneiderei zugerechnet.⁸ Angesichts der Tatsache, dass die Wachsfigurenkabinette einerseits nie echte »Museen« nach klassischem Verständnis waren und dass sie andererseits einen guten Teil ihres Erfolgs raffinierten Praktiken der Täuschung und des Kundenfangs verdankten, nimmt die Zurückhaltung der (kunst-)historischen Forschung ihnen gegenüber andererseits kaum wunder.

Von den frühen Wachsschauen des 17. Jahrhunderts bis zu Madame Tussaud's lebten die »cabinets de cire« und »wax museums« stets von der eigenartigen Dämonie des Wachses. Aber gerade das, was ihren unverwechselbaren Kern ausmachte, die faszinierende Reproduktionsqualität des Wachses, die es dem Künstler erlaubte, überaus naturalistische Porträts einer Person noch bis hin zu deren feinsten Gesichtsfältchen zu modellieren, opferten die Betreiber der Kabinette häufig und gerne dem Gebot des Kommerzes. Der berühmte, aus der Schweiz stammende Anatom Curtius, der ab den 1770er Jahren lebensgroße Wachsfiguren zunächst im Palais-Royal und dann an anderen Kristallisationspunkten der Metropole Paris zu zeigen begann, verfügte allem Anschein nach nur über eine begrenzte Zahl von wächsernen Ausstellungsstücken, die er geschickt den Zeitläuften und Bedürfnissen seines Publikums anpasste. Es war bei ihm Usus, ein- und dieselbe Wachspuppe unter verschiedenen Etiketten darzubieten: Eine als natur-

getreues Porträt eines europäischen Monarchen angepriesene Wachsfigur konnte nach wenigen Monaten kurzfristig »aus dem Programm« genommen werden, um nach leichten Retuschen dann wieder als angeblich authentisches Abbild eines aktuell gesuchten Verbrechers aufzutauchen. Die Besucher des Kabinetts merkten von solchen Betrügereien offenbar wenig.⁹

Obwohl nicht jeder Zeitgenosse begeistert auf die Miniaturwelt in Wachs reagierte,¹⁰ scheint der Vorwurf handwerklicher Schlampigkeit erst in den 1790er Jahren gegenüber Curtius laut geworden zu sein. Die *Société républicaine des Arts*, die sich häufiger mit seinem Unternehmen befasste, erwog aus Unzufriedenheit mit den Leistungen des Wachsbossiersers zeitweise offenbar sogar die Schließung des Kabinetts, hatte dieser doch gerade in Bezug auf die Kostüme seiner historischen Akteure Brutus und Mutius Scävola eine bemerkenswerte Ungenauigkeit und Nachlässigkeit an den Tag gelegt. Da seine Nachbildungen Voltaires, Mirabeaus und Rousseaus aber untadelig waren, verzichtete man schließlich auf die angedrohte Sanktion.¹¹

Wenn zum »cabinet« des Curtius, das nicht nur eine Säule der Pariser Massenkultur des Ancien Régime bildete, sondern während des Bastillesturms 1789 direkt in das Revolutionsgeschehen hineingezogen wurde, nur einige dürftige Hinweise in der Sekundärliteratur existieren, gilt das Gleiche für das noch weit berühmter gewordene Etablissement von Curtius' Erbin Marie Grosholtz – der späteren Madame Tussaud.¹²

Bescheiden ist die Ausbeute aber auch in Hinsicht auf das Musée Grévin selbst, über das bisher fast nur die reißerisch gestalteten, auf »gruselige Effekte« bedachten hauseigenen Broschüren und Publikationen informieren, die eine Anekdote aus der bewegten Geschichte des Musée an die andere reihen, ohne die Hintergründe zu beleuchten.¹³ Einen neuen und viel versprechenden Zugang zum Grévin hat vor kurzem jedoch die Arbeit der amerikanischen Historikerin Vanessa R. Schwartz eröffnet, die sich mit dem Museum im Rahmen einer umfassenden Studie zur Genese neuer kultureller Praktiken im Paris des späten 19. Jahrhunderts befasst. In dem von ihr entworfenen urbanen Szenario, das um die *flânerie* als Ausdrucksform einer »vor-kinematischen« Zuschauerschaft kreist, spielt das Grévin neben der Morgue und den Pariser Panoramen eine zentrale Rolle, wenngleich auch Schwartz nur einen Bruchteil des in den Pariser Archiven und Bibliotheken und vor allem im Hausarchiv des Grévin selbst vorhandenen Quellenmaterials gesichtet hat.¹⁴

IV.

Im Horizont der skizzierten Forschungsprämissen und -desiderate sei die Gründung des Musée Grévin zunächst innerhalb eines Abrisses zur Entwicklung des Wachsfigurenkabinetts in Frankreich situiert, der von den ambulanten Wachspuppenausstellungen des 17. Jahrhunderts über das Kabinett des Curtius bis zu den letzten Pariser Wachsfigurenkabinetten alten Stils reicht. Ein solcher breiter Streifzug durch die Historie dient nicht allein dazu, das Sujet über die engeren Zusammenhänge hinaus in einen größeren Rahmen einzubetten, sondern lenkt den Blick zugleich auf den fundamentalen Funktions- und Gestaltwandel, den die Wachsfigurenkabinette im Lauf ihrer Geschichte erlebt haben.

In der einschlägigen Literatur wird die Geburtsstunde des modernen Wachsfigurenkabinetts in Frankreich gerne auf die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts datiert. Tatsächlich kam es im Umfeld der Begräbnisfeierlichkeiten für Heinrich IV. zu einem folgenreichen Umschwung: Seit dem frühen 15. Jahrhundert hatten die so genannten *Effigies* im Totenzeremoniell der französischen Könige eine wichtige Rolle gespielt, wächserne Scheinleiber der verstorbenen Herrscher, die getreu dem Motto *Le Roy ne meurt jamais* die Unsterblichkeit der Monarchie symbolisieren sollten. Ernst Kantorowicz und Ralph Giesey haben der Genese dieses ex post fremdartig anmutenden Brauchs aus dem Geist mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Staatsrechtslehren¹⁵ heraus bekanntlich meisterhafte Studien gewidmet. Minutiös beschrieben wurde die Verwendung der *Effigies* aber auch schon in der zeitgenössischen Zeremonialliteratur, so hat Théodore Godefroy in seinem *Cérémonial de France* aus dem frühen 17. Jahrhundert die unmittelbar auf den Tod Franz I. am 31. März 1547 folgenden Vorgänge en détail festgehalten: Auf der Grundlage von Gipsabdrücken, die er Franz I. nur wenige Stunden nach dessen Tod abgenommen hatte, fertigte der Hofmaler François Clouet einen – dem Toten geradezu frappierend ähnlich sehenden – Wachskopf des Monarchen an, den er mit Glasaugen sowie den Haupt- und Barthaaren Franz I. schmückte. Nach der Vollendung des Werkes wurde das Wachsgebilde einem so genannten Mannequin aufgesetzt, mithin einer lebensgroßen, auf einem erhöhten Prunklager unter einem Baldachin aufgebahrten Puppe aus Stroh oder Weidengeflecht, die mit einem Hemd aus holländischer Leinwand, mit seidenen Gewändern und dem hermelinverbrämten, lilienübersäten Krönungsmantel der französischen Könige bekleidet war, über einer karmesinroten Samtmütze die Königskrone trug und deren wächserne Hände gefaltet auf der Brust lagen.¹⁶

Elf Tage lang stand die prächtig ausgestaffierte Wachspuppe im April 1547 ganz im Mittelpunkt des Hofes und der Trauerbesucher, während der in einem

Nebenraum untergebrachte Sarg mit der echten königlichen Leiche zur unbeachteten Nebensache geriet. Die Wachsfigur wurde während dieser Zeit so behandelt wie der noch lebende Herrscher selbst: Regelmäßig mittags und abends servierten Höflinge und Bedienstete der Puppe Brot, Wein und Fleisch, reinigten die Hände ihres wächsernen Seigneur mit einer Serviette, stellten mit frischem Wasser gefüllte Becken bereit und erwiesen der Effgie auch darüber hinaus alle nur denkbaren Ehrenbezeugungen.¹⁷

Nach den elf Tagen verlor die Effgie jedoch schlagartig an Bedeutung: Im Trauerzug, der sich am 22. Mai 1547 von Paris nach St. Denis bewegte, führte man die königliche Wachsfigur zwar noch mit, doch wurde sie kurz vor der Ankunft dem Abt von St. Denis übergeben. Während der Sarg feierlich in der Königsnekropole bestattet wurde, verschwand die Effgie in den Tresorschränken der Abtei, wo sie Reisende des 18. Jahrhunderts wie der Hamburger Domherr Lorenz Friedrich Meyer neben anderen Wachsfiguren noch bewundern konnten.¹⁸

Während der Effgies-Kult bei Franz I. noch ein hochsymbolisches und sakral aufgeladenes Element des königlichen Begräbniszeremoniells bildete, hatte er knapp sechs Jahrzehnte später allerdings seinen Zauber buchstäblich verloren. Für den ermordeten Heinrich IV. wurde im Jahre 1610 zwar noch eine Wachseffgie geschaffen, doch setzte Heinrichs Erbe selbst die Autorität der Effgie herab, indem er gegen ein Grundprinzip der Zwei-Körper-Lehre verstieß: Solange die Effgie ausgestellt wurde, hatten sich die Nachfolger bis dahin stets versteckt oder wenigstens dezent im Hintergrund gehalten, um nicht die unmögliche Situation des Nebeneinanders zweier – oder gar dreier – Könige heraufzubeschwören. In eklatantem Widerspruch zu diesem Gebot tauchte der achtjährige Ludwig XIII. aber schon – keineswegs zufällig – kaum zwölf Stunden nach dem Attentat auf seinen Vater Heinrich IV. in königlicher Rolle bei einem *Lit de Justice* des obersten Pariser Gerichtshofes auf.

Die Schlussfolgerung liegt auf der Hand: Unter dem Eindruck des durch den jähen Tod des Königs entstandenen politischen Vakuums maß die Familie dem demonstrativen höchstpersönlichen Auftritt des Sohnes vor dem *Parlement* weitaus mehr Überzeugungskraft zu als der suggestiven Ausstrahlung der Effgie, auf deren Wirkmächtigkeit man sich ganz offenkundig nicht mehr verlassen mochte.¹⁹

Auf die zunehmende Entmystifizierung der Effgie, die ihre genuine Funktion nunmehr eingebüßt hatte, deutet im skizzierten Kontext auch noch ein weiterer Umstand hin. Interessanterweise wurde nämlich – ebenfalls im Unterschied zu dem vorher üblichen Verfahren, den Hofmaler mit der Gestaltung der Effgie zu beauftragen – nach der Ermordung Heinrichs IV. ein regelrechter Wettbewerb

um die Anfertigung der Effigie ausgeschrieben, bei dem drei Künstler schließlich miteinander in Konkurrenz traten. Einer von ihnen war der Wachskünstler Michel Bourdin, dessen Wachsbüste des Herrschers mit hoher Wahrscheinlichkeit mehrfach reproduziert und ab 1611 in verschiedenen französischen Städten ausgestellt wurde. Dass hier eine Effigie zum ersten Mal außerhalb des königlichen Totenzeremoniells verwendet wurde, zudem in kommerzieller Absicht, dürfte den Wachsfigurenkabinetten à la Curtius oder Tussaud ohne Zweifel mit zum Durchbruch verholfen haben.²⁰

Eine andere Wurzel der »cabinets de cire« bildeten die großen anatomischen Schauen, wie sie etwa für das 17. Jahrhundert aus vielen europäischen Metropolen überliefert werden. Weltweiten Ruhm erlangte etwa der französische Wachskünstler Guillaume Desnoues (ca. 1650–1735), der in seinem anatomischen Theater Aufsehen erregende Wachsfiguren – wie den originalgetreu nachgebildeten Körper einer bei der Geburt gestorbenen Frau, aus deren Vulva noch der Kopf des toten Kindes herausragte – präsentierte. Zwar waren diese Wachspräparate eigentlich als Unterrichtsmaterial für angehende Ärzte und Chirurgen gedacht, entwickelten sich jedoch schnell zur Attraktion für das breite Publikum: Ein paar Tausend Schaulustige sollen dem Bann der Wachspuppen erlegen sein.²¹

In der Geschichte der französischen Wachsfigurenkabinette rangiert ganz vorn aber auch der Name des Wachskünstlers Antoine de Benoist. Benoist, der 1681 zum Mitglied der illustren Pariser Akademie der schönen Künste und 1706 in den Adelsstand erhoben wurde,²² hatte bereits 1688 ein königliches Privileg erlangt, das ihn u. a. ermächtigte, »Wachsmasken« öffentlich in Paris und der Provinz auszustellen. Aufsehen erregte Benoist mit seinem *Cercle Royal*, der Gestaltung einer Gruppe von Wachsfiguren, die den König, die Königin, den Thronfolger und die prominentesten Vertreter des Hofes darstellten. Von da aus war der Weg zum Kabinett eines Curtius oder dem Etablissement einer Madame Tussaud nicht mehr weit.²³

Waren die Veranstaltungen eines Desnoues oder Antoine de Benoist im frühen 18. Jahrhundert noch stark sowohl von medizinisch-wissenschaftlichen Interessen wie von Reminiszenzen an den Kult um die Königseffigies geprägt, lag der Akzent der Inszenierungen des Philippe Curtius im vorrevolutionären Paris erkennbar woanders, sie wollten das Publikum weniger »unterweisen« denn vielmehr unterhalten. Zu den größten Sehenswürdigkeiten zählte beispielsweise – wenn man einem Bericht des Schriftstellers August von Kotzebue Glauben schenken darf – eine wächserne Thisbe, deren Leib geöffnet und von innen inspiert werden konnte.²⁴

In Curtius' Kabinett im Palais-Royal waren – von Voltaire und Necker bis

hin zu Benjamin Franklin und Mesmer – alle »Stars« des Ancien Régime in wächserner Gestalt anzutreffen, ein Spektakel besonderer Art schuf der Wachspuppenorganisator allerdings Mitte der 1780er Jahre mit seiner »Caverne des grands voleurs«, in der er zum Entzücken des Publikums unheimliche Devotionalien wie das blutverschmierte Hemd des ermordeten Heinrich IV. neben den Wachsbüsten berühmter europäischer Verbrecher platzierte.²⁵ Die bewährte Mixtur begann gerade während der Revolutionsjahre allerdings vielleicht auch deshalb immer stärker an Attraktivität einzubüßen, weil Curtius selbst politisch ins Zwielicht geraten war: Schon zwei Jahre vor seinem Tod, 1792, sprach der *Almanach général de tous les spectacles de Paris* verächtlich von der »Entehrung« des Curtius, dessen Kabinett niemanden mehr interessiere.²⁶

Der Madame Tussaud verhalf das Rezept ihres Nennonkels hingegen zum Erfolg: Die im Dezember 1761 in Straßburg geborene Anna Maria Grosholtz hatte bei Curtius das Handwerk einer Wachsmodelliererin von der Pike auf gelernt; schon lange vor dem Ausbruch der Französischen Revolution eilte ihr in der Hauptstadt der Ruf großer Kunstfertigkeit voraus, der schließlich auch die Männer des Konvents bewog, sie für ihre Ziele und Absichten einzuspannen. Ob die junge Frau vom Konvent wirklich mit der Abnahme der Totenmaske Ludwigs XVI. und der im Oktober des Jahres hingerichteten Marie-Antoinette betraut wurde, sei in Ermangelung schlagkräftiger Quellenbelege zunächst dahingestellt.²⁷

Auf die Kenntnisse und Erfahrungen der versierten Wachsbossiererin griff der Konvent nachweislich jedoch im Juli 1793 – im Zusammenhang mit der Bestattung des am 13. Juli 1793 von Charlotte Corday erstochenen Jean Paul Marat – zurück. Schon unmittelbar nach dem Attentat wurde der Künstler Jacques-Louis David mit der Organisation der Begräbnisfeierlichkeiten für den zum Märtyrer der Revolution stilisierten Revolutionär beauftragt; sein bedeutendstes Bild, *Der Tod Marats*, sollte am Ende daraus hervorgehen.²⁸ Das Gemälde, das Motive der antiken Heldenverehrung mit christlichen Traditionen verklammerte und in einem genialen Entwurf daraus eine neue republikanische Symbolwelt zu schaffen versuchte, gilt seit langem als Glanzlicht der europäischen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Weniger bekannt dürfte die Tatsache sein, dass sich der Maler auf keine andere Vorlage stützte als auf eine wächserne Effigie Marats, die Marie Grosholtz auf seine Veranlassung und mit von ihm vorbereiteten Werkzeugen dem Leichnam noch am Abend des 13. Juli 1793 in aller Hast abgenommen hatte.²⁹

Man weiß, welche beispielhafte Karriere Madame Tussaud als Geschäftsfrau und Wachskabinettunternehmerin machte, nachdem sie mit den von Curtius geerbten Exponaten im Gepäck nach England gereist war: Nach Jahren des Tingelns

über Land ließ sie sich 1835 dauerhaft im Londoner Viertel Marylebone nieder, wo der so genannte »Separate Room« mit den Wachsfiguren von Gift- und Sexualmördern im folgenden Jahrzehnt zum Hauptanziehungspunkt ihres Etablissements avancierte: Der *Punch* taufte diese spezielle Abteilung in den 1840er Jahren treffend in »Room of Horrors« um, weil der Raum – weit stärker noch, als es in der ehemaligen »Caverne des grands voleurs« der Fall gewesen war – auf die morbide Faszination von Tod und Verbrechen setzte.³⁰ Letztlich war hier sogar der »durch die Grausamkeit seiner Morde aufgefallene Killer darstellungswürdig« geworden.³¹

V.

Wachs ist das »Medium der Präsenz« schlechthin: Der einzigartige Zauber der Wachsfiguren rührt aus der Natur des Bienenwachses, das den seidigen Schimmer menschlicher Haut täuschend echt zu imitieren und insofern eine perfekte Illusion von Lebendigkeit zu erzeugen vermag: Durch die zusätzliche Ausstattung mit Menschenhaaren und sorgsam kolorierten Lippen erweckten die Wachspuppen der Vergangenheit stets den Eindruck, »als wenn der menschliche Körper selbst vorhanden wäre«, so jedenfalls stand im Zedlerschen Lexikon nachzulesen. Und auch Salvador Dalí sprach vom Wachs als einer »Art Fleischimitation«; das Material eigne sich nicht nur »am besten zur Nachbildung lebender Formen und Gestalten«, sondern sei zugleich der »trägstste, gespenstischste, kurzum der makaberste« Stoff, den man sich denken könne.³²

Berichte über die magische Wirkung der Wachspuppen bestätigen diesen Eindruck: Die von dem Wachsbossierer Pietro Tacca für den 1621 verstorbenen Großherzog Cosimo II. angefertigte Wachsbüste war – wie ein zeitgenössischer Beobachter für die Nachwelt festgehalten hat – »mit Augenwimpern, Bart und [...] Augen aus Kristall von einem solchen Farbton geschmückt, dass sie aussahen, als wären es seine eigenen, die ganze Abbildung sah nicht wie eine Nachbildung aus, sondern wie eine echte und lebende Person, so dass, als die hochehrwürdigste Fürstin Christina von Lothringen, seine Mutter, nach dem Tod dieses Fürsten durch das Viertel kam [...] und durch die Tür von Taccas Haus trat, [...] ihm vorher befahl, dieses Bild von der Stelle entfernen zu lassen, weil ihr Herz es nicht ertragen konnte, den lieben Sohn, der doch schon eine Beute des Todes war, wieder gleichsam lebendig zu sehen, aber dennoch nur als stummes Abbild.«

Der besonderen visuellen und auch haptischen Qualität des Wachses verdankte schließlich auch der frühneuzeitliche Wachszauber seinen Siegeszug, der

heute im karibischen Voodoo-Kult nachlebt. Wenn jemand eine Wachspuppe, die nach Möglichkeit noch mit den Fingernägeln, Haaren oder einzelnen Kleiderfetzen des jeweils zu verzaubernden Kontrahenten verziert ist, mit Nadeln durchsticht und unter geflüsterten Zaubersprüchen im Feuer verbrennt, geht er davon aus, dass mit der Puppe zugleich die echte Person ausgelöscht wird.

Gerade die durch die Natur des Wachses provozierte Aufhebung der Distanz hat andererseits wesentlich zur Ächtung der »rein imitierenden« Wachsbildnerie durch die klassizistische Ästhetik beigetragen;³³ Spuren des alten Verdikts finden sich noch in Walter Benjamins Passagenwerk, wenn es dort heißt, die Wachsfigur bringe »Oberfläche, Teint und Kolorit des Menschen so vollkommen und unüberbietbar treu zum Ausdruck, dass diese Wiedergabe seines Scheins sich selber« überschlage und die Puppe schließlich nichts anderes mehr darstelle als die »schreckliche durchtriebne Vermittlung zwischen Eingeweide und Kostum«.³⁴

Der ästhetische Bannstrahl konnte den Erfolg eines Wachsfigurenkabinetts wie des Musée Grévin allerdings nicht nachhaltig verhindern.

VI.

Die Eröffnung des Musée Grévin am 5. Juni 1882 war, wenn man einem Artikel des *Le Gaulois* vom folgenden Tag Glauben schenken darf, ein veritables Pariser Medienereignis. Vor der Hausnummer 10 des Boulevard Montmartre stauten sich die eleganten Kutschen, während Ordnungskräfte verzweifelt versuchten, den Besucheransturm in vernünftige und disziplinierte Bahnen zu lenken.³⁵ Ungeachtet der einen oder anderen kritischen Stimme³⁶ herrschte am »Tag danach« unter den Pariser Journalisten Einigkeit: Das Musée Grévin besaß alle Eigenschaften eines künftigen Publikumsmagneten. Das Grévin sei »sehr reich, sehr fröhlich, sehr pariserisch«, konstatierte der *Express*,³⁷ das ganze »arbeitende Paris« könne nun »amüsante, lehrreiche und moralische Tableaux« besichtigen, schrieb das *Petit Journal*,³⁸ »great attraction«, jubelte *L'Illustration*,³⁹ und kaum ein Berichterstatter verzichtete darauf, das Anknüpfen an die alten Pariser Wachskunsttraditionen zu unterstreichen: Doch war der Hauptinitiator des Grévin wirklich ein »neuer Curtius«?⁴⁰

Trotz aller unbestreitbaren Gemeinsamkeiten muss die Antwort negativ ausfallen. Auch wenn das Grévin auf den ersten Blick wie eine Nachahmung des Tussaudschen Etablissements aussah – freilich ohne den reichen Schatz an authentischen Exponaten bieten zu können, den Madame Tussaud aus Frankreich

exportiert hatte, und ohne die sensationslüsternen Londoner Schreckensinszenierungen⁴¹ – lag ihm auf den zweiten Blick doch eine ganz andere – um eine bemerkenswerte Medien- und Inszenierungskomponente erweiterte – Konzeption zugrunde.

Curtius hatte sich auf das Zeigen einzelner, untereinander unverbunden bleibender Figuren beschränkt. Wenn er mehrere Wachspuppen zu einer Gruppe zusammenstellte – wie bei der Präsentation einer wächsernen Königsfamilie beim Bankett in Versailles –, begnügte er sich mit einer relativ schlichten und statischen Anordnung der Wachsfiguren.⁴² Über ein solches anspruchsloses Arrangement strebten die ›Macher‹ des Grévin dagegen weit hinaus, stand doch die Absicht der Gestaltung dynamischer Szenen bei ihnen im Vordergrund. Der Name *Musée* für ihre Sammlung war im Grunde schlecht gewählt, ja sogar höchst irreführend, interpretiert man *Musée* etwa im Sinne der *Encyclopédie* als einen Ort der ›Einschließung‹ für all jene Dinge, die einen unmittelbaren Bezug zu den Künsten und Musen besitzen. Im Widerspruch zu dieser Definition wollte das Grévin von seinen frühen Tagen an mehr sein, eben eine »plastische Zeitung«,⁴³ ein dreidimensionales Journal, das aktuelle politische Ereignisse direkt abbilden und dem Betrachter damit ein Vielfaches mehr an Anschaulichkeit als die eindimensionale gedruckte Presse bieten sollte.

Um diese Intention realisieren zu können, mussten die ›Bilder‹ – mithin die starren Tableaux à la Curtius – bewegt, buchstäblich zum Laufen gebracht werden: Und eben hier liegt die Überlegung nahe, die Gründungsgeschichte des Grévin mit der zeitgenössischen Debatte über die Fotografie in Frankreich zu verklammern.

Waren schon vor dem Grévin in Wachsfigurenkabinetten zur Steigerung des Effekts gelegentlich Darstellungsmittel wie das Panorama, Diorama oder Pleorama eingesetzt worden, entwickelte sich diese Tendenz keineswegs grundlos zu einem Lebenselixier des neuen Pariser Etablissements. 1881 hatten die Vorführungen des kalifornischen Fotografen Edward James Muybridge (1830–1904) in Paris für Aufsehen gesorgt: Mit Hilfe eines komplizierten fotografischen Verfahrens hatte Muybridge umfangreiche – vom Kino gar nicht so weit entfernte – Bilderserien erschaffen, die Menschen und Tiere in zahlreichen Einzelsequenzen bei einer Vielzahl von Beschäftigungen ablichteten.⁴⁴

Aufgrund der zeitlichen Nähe zwischen Muybridges Vorführungen und der Eröffnung des Grévin wird man einen engen Zusammenhang zwischen beiden ›Ereignissen‹ annehmen dürfen: Sehr wahrscheinlich hat die Diskussion über Muybridge und andere Fotografen die Museumsväter dazu inspiriert, die zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon ein wenig anachronistisch anmutenden Wachsfi-

guren unter Zuhilfenahme der neuen Darstellungsformen zum Leben zu erwecken, um dem Publikum damit ein Gefühl der Partizipation am »wirklichen Geschehen« vermitteln zu können.

VII.

Dies betraf vor allem einen Themenkomplex, der im Zuge der kolonialen Expansion Frankreichs auch für das Grévin immer wichtiger wurde: Dass die *Grande Nation* nach einer nicht zuletzt durch das Trauma des deutsch-französischen Krieges bestimmten Ära der Zögerlichkeit ab den späten 1870er Jahren umso machtvoller nach Afrika und Asien vordrang, gab im Pariser Musée Anlass zur Ausgestaltung diverser Tableaux, die um das Fremde und Exotische kreisten. Das koloniale Abenteuer mit all seinen Begleiterscheinungen fand in verschiedener Form Eingang in das Repertoire, sei es in Gestalt einzelner Helden wie des in Transvaal seine Pfeife schmauchenden Krüger über den in Hanoi tödlich getroffenen Kommandanten Rivière bis hin zum Kongo-Bezwinger Brazza mit seinem einheimischen Laufburschen. In den 1890er Jahren griff man im Grévin dabei auf die bei der Weltausstellung von 1889 erstmals gezeigten Szenen aus dem Leben eingeborener Stämme zurück, die originalgetreu kopiert wurden: In einer neu eingerichteten, speziell der »Erinnerung an die Weltausstellung« gewidmeten Galerie zeigte das Wachsfigurenkabinett mehrere Wachsszenen, die dem neugierigen Publikum Einblicke in das Leben anderer Kulturen verschafften. Die Auseinandersetzung mit dem ›Anderen‹ fand allerdings nur in zwei einander ergänzenden klischeehaften Modi der Wahrnehmung statt. Präsentierte man einerseits das altbekannte Motiv des edlen Wilden, führten andere Arrangements den Pariser die Grausamkeit der unzivilisierten Primitiven umso drastischer vor Augen.⁴⁵

VIII.

Es entspricht der bereits skizzierten Logik des Unternehmens, dass sich das Grévin immer auch und gerade als Laboratorium für Experimente mit optischen Medien verstanden hat. Das »théâtre optique« des Grévin geriet in den 1880er Jahren zum Beispiel zur viel beachteten Wirkungsstätte jenes Emile Reynaud, der 1877 das Praxinoskop erfunden und das Gerät zwei Jahre später zum Praxinoskop-Theater erweitert hatte.⁴⁶ Das »optische Theater« des Grévin verknüpfte die »Projektion zunächst gemalter Bilderfolgen auf transparentem perforiertem Gelatine-

band, später auch auf handkoloriertem photographischem Film, mit einer ebenfalls projizierten statischen Szenerie und exakt synchronisierten Geräuscheffekten.⁴⁷ Die vereinten Bemühungen Reynauds und des Musée Grévin mündeten schließlich in die Inszenierung eines imponierenden audio-visuellen Spektakels, das zwischen 1892 und 1900 mehr als eine halbe Million Besucher in den Bann schlug.

Aber auch jenseits der Praxinoskopie übte man sich im Grévin in der Verwendung von Elementen, die die Distanz zwischen den »unbeweglichen« Wachsfiguren und dem Anspruch auf »Lebendigkeit« überbrücken helfen sollten.⁴⁸ Durch die gezielte dramatische Ausleuchtung der Szenerien simulierte man Bewegung in den Tableaux, darüber hinaus ergriff das Grévin im Nachhinein teilweise kurios wirkende Maßnahmen, um seinem Aktualitäts- und Plastizitätsideal gerecht zu werden: Vor wichtigen Radrennen wurden etwa vorsorglich die Köpfe gleich mehrerer Erfolgsanwärter in Wachs modelliert, damit der Sieger nach dem Ende des Wettbewerbs umgehend der Öffentlichkeit präsentiert werden konnte.

Wie gut die diversen Rezepturen des Grévin funktioniert haben müssen, belegt die folgende Episode: Unter den vielen Wachstableaux, mit denen das Haus seine Besucher schon am Premierenabend empfangt, erregten sieben besonderes Aufsehen, wurde doch auf ihnen die Geschichte eines Verbrechens in allen Einzelheiten rekonstruiert, angefangen bei der Mordtat selbst über die Gefangennahme des Schuldigen bis hin zu dessen Exekution. Das letzte Bild konfrontierte den Zuschauer mit dem abgeschlagenen Kopf des Verbrechers. So realistisch und dramatisch wurde all dies unter Hinzufügung spezieller Effekte dargestellt, dass eine der Besucherinnen davor in Ohnmacht fiel – sie hatte in dem Wachskopf ihren Sohn, einen hingerichteten Kriminellen, wiedererkannt.⁴⁹ Welches andere Medium der Präsenz hätte dies schaffen können?

1 Zum Stellenwert der Wachsfigurenkabinette heute Wolfgang Brückner: Funeral- und Exekutionseffigies, in: Norbert Stefenelli (Hg.): Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 799–808 (hier: S. 803: »Im 19. Jahrhundert blühte eine Institution, die in unserer Zeit zu einer verstaubten Kuriosität von Seltenheitswert abgesunken ist, die es nur noch in London und Paris als bekannte traditionelle Etablissements mehr zu belächeln als zu bewundern gibt.«).

2 Salvador Dalí: Das Geheime Leben des Salvador Dalí, München 1984.

3 Auf die genaue Gründungsgeschichte des Grévin sei hier nicht näher eingegangen, vgl. u. a. die Darstellung bei Bernard-Gabriel Thomas: Le Musée Grévin: Un Établissement privé à forte fréquentation, in: Marie-Hélène Joly/Thomas Compère-Morel: Des musées histoire pour l'avenir, Paris 1998, S. 124: »L'idée de créer à Paris une galerie de personnages de cire revient à Arthur Meyer, directeur du journal *Le Gaulois* [...] Arthur Meyer fait appel, en 1881, à un dessinateur, caricaturiste et sculpteur de renom, Alfred Grévin et, l'année suivante, à Gabriel Thomas.«

4 Dazu Vanessa Schwartz/Jean-Jacques Meusy: Le Musée Grévin et le Cinématographe: L'Histoire d'une Rencontre, in: 1895, S. 19–48 (hier: S. 20 f.).

- 5 Ebd., S. 21.
- 6 Umso intensiver haben Journalisten dagegen über das Musée Grévin berichtet, vgl. etwa die Artikel: Musée Grévin. Tristes cires, in: *Le Point* 436, 26.1.1981, S. 55, Jean des Cars: Le Musée Grévin: cent ans, et toujours boulevardier, in: *Le Figaro Magazine*, 5.6.1982, S. 148–150, Franck Maubert: Musée Grévin: un centenaire prolifique, in: *L'Express*, 1612 (1982), S. 20–22.
- 7 So etwa der Band von Jean-René Gaborit/Jack Ligot: *Sculptures en cire de l'ancienne Egypte à l'art abstrait*, Paris 1987; oder der Band: *Geformtes Wachs. Ausstellung, Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel 1980/81*.
- 8 Die Literatur zum Panoptikum ist gewöhnlich so oberflächlich wie die Darstellung von Hannes König/Erich Ortenau: *Panoptikum. Vom Zauberbild zum Gaukelspiel der Wachsfiguren*, München 1962.
- 9 Jean Adhémar: Les musées de cire en France, Curtius, le Banquet Royal, les têtes coupées, in: *Gazette des Beaux-Arts XLII*, Décembre 1978, S. 202–214; eine der vielen zeitgenössischen Beschreibungen findet sich u. a. in der Stadtgeschichte des J. B. Pujoux: *Paris à la fin du XVIIIe Siècle ou Esquisse historique et morale des Monuments et des Ruines de cette Capitale*, Paris 1801, S. 99–101.
- 10 Ebd., S. 99: »Ces cabinets offrent le monde moral en miniature«.
- 11 So zumindest die Darstellung von Maurice Dreyfous: *Les Arts et les Artistes pendant la Période Révolutionnaire (1789–1795) d'après les Documents de l'Époque*, Paris 1906, S. 232 f.
- 12 Eine wissenschaftlich fundierte Biographie dieser Frau, die den Sprung von der Wachsmodelliererin zur Geschäftsfrau schaffte, wäre durchaus ein Desiderat der Revolutionsforschung. Erste, allerdings nicht immer korrekte Hinweise auf Leben und Werk der Madame Tussaud liefern Gabriele Wittkopp-Ménardeau: *Madame Tussaud. Ein seltsames Leben*, Zürich 1973; Greta T. Widmer: *Madame Tussaud, eine Bernerin im Paris der Revolution*, Bern/Zürich 1992; Leonhard Cottrell: *Madame Tussaud*, London 1957; *Madame Tussaud's Memoires and Reminiscences of France forming an abridged history of the French Revolution*, London 1938.
- 13 Roger Baschet: *Le monde fantastique du Musée Grévin*, o. O. 1982; als etwas informativer erweist sich Claude Cézans Monographie *Le Musée Grévin*, Paris 1961. Cézan, die lange Jahre zum Haus gehörte und in den 60er und 70er Jahren zahlreiche Vorträge zum Musée Grévin hielt, blendete die unerfreulichen Aspekte der Museumsgeschichte allerdings systematisch aus.
- 14 Vanessa Schwartz: *Spectacular Realities: early mass culture in fin-de-siècle-Paris*, Berkeley 1998.
- 15 Ernst Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. »The King's Two Bodies«. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990, Ralph Giesey: *Le roi ne meurt jamais*, Paris 1987.
- 16 Vgl. auch die folgenden Berichte: Une Relation nouvelle des Obsèques de François Ier à Paris et à Saint-Denis en 1547, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France* 1906, S. 144–150; Relation inédite des Obsèques de France par le Héraut Guyenne, in: *Mémoire de la Société de l'Histoire de Paris* 47 (1924), S. 55 f.
- 17 Dazu auch Alexandre Barginet: *Funérailles des Rois de France, et cérémonies anciennement observées pour leurs obsèques*, Paris 1824, S. 14 ff.; Ralph Giesey: *Modèles du pouvoir dans les rites royaux en France*, in: *Annales ESC* 41 (1986), S. 579–599; Alain Guéry: *Principe monarchique ou roi très-chrétien? Les funérailles du roi de France*, in: *Revue de synthèse* 112 (1991), S. 443–454.
- 18 Lorenz Friedrich Meyer: *Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs*, Paris 1802.
- 19 Giesey: *Le roi ne meurt jamais* (Anm. 15), S. 272 ff.
- 20 So Michel Lemire: *Artistes et Mortels*, Paris o. J., S. 69; vgl. auch Julius von Schlosser: *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 50f.: »Die vermutlich von M. Bourdin herrührende Büste ist neuerdings nach mannigfachen Schicksalen aus einer Pariser Privatsammlung, des Herrn Desmottes, in das Musée Carnavalet gekommen; auch sie ist, wie die andern, aus in der Masse gefärbtem Wachs gearbeitet, ohne Zuhilfenahme natürlicher Stoffe; sie zeigt eine mehr idealisierte Bildung, ohne doch die Herkunft von der Totenmaske gänzlich verleugnen zu können.«
- 21 Zum Publikumserfolg der anatomischen Kabinette vgl. u. a. den reich bebilderten Band von Lemire: *Artistes et Mortels* (Anm. 20), S. 76 ff.; zu den medizinischen Wachspräparaten ferner auch die Beiträge in dem Band *Wachs-Moulagen und Modelle. Internationales Kolloquium*, 26.–27. Februar 1993. Publikation des Deutschen Hygiene-Museums, Dresden 1994; Schlosser: *Tote Blicke* (Anm. 20), S. 92 ff.
- 22 Schlosser: *Tote Blicke* (Anm. 20), S. 81.
- 23 Vgl. Lemire: *Artistes et Mortels* (Anm. 20), S. 72: »En France, Antoine Benoist peut ainsi être considéré comme le premier »montreur« de figures en cire.«

- 24 Adhémar: Les musées de cire en France (Anm. 9), S. 206; dazu auch Edward V. Gatacre/Laura Dru: Portraiture in ›Le Cabinet de Cire de Curtius‹ and its Successor Madame Tussaud's Exhibition, in: La Ceroplastica nella Scienza e nell'Arte. Atti del I. Congresso Internazionale Firenze 1975, Florenz 1977, S. 617–635 (hier: S. 619 f.).
- 25 Adhémar: Les musées de cire en France (Anm. 9), S. 206.
- 26 Zitiert nach Uta Kornmeier: Denkmal in Wachs. ›Madame Tussaud's Exhibition‹ als Monument, in: Kritische Berichte 2 (1999), S. 40–55, es bleibt allerdings zu prüfen, in welchem – möglicherweise politischen – Kontext solche Äußerungen getätigt wurden und wie ernst sie tatsächlich zu nehmen sind.
- 27 Als neuere Monographie zu Madame Tussaud vgl. das nicht unproblematische, da ganz ersichtlich von ›hagiographischen‹ Absichten getragene Werk von Pauline Chapman (langjährige Mitarbeiterin des Tussaud-Archivs in London): The French Revolution as seen by Madame Tussaud, Witness extraordinary, London 1989.
- 28 Tessa Murdoch: Madame Tussaud and the French Revolution, in: Apollo: The International Magazine of the Arts, July 1989, S. 9–18.
- 29 Dazu vor allem Jörg Träger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986, S. 167 ff.
- 30 Dazu Uta Kornmeier: Denkmal in Wachs (Anm. 26), bes. S. 47 ff.
- 31 Ebd., S. 48.
- 32 Dalí: Das Geheime Leben des Salvador Dalí (Anm. 2), S. 287.
- 33 Stellvertretend für viele Kritiker formulierte Emile Campardon: Les Spectacles de la Foire, Paris 1877, S. 220, die herrschenden Vorbehalte gegenüber der Wachskunst: »Ce genre de sculpture, qui n'inspire guère aujourd'hui que de la répugnance à cause de son imitation trop servile et à la fois trop rigide de la nature vivante, fut très en honneur au dix-septième et au dix-huitième siècle.«
- 34 Monika Steinhauser: »Die Anatomie Selbdrift«. Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Wissenschaft und Kunst, in: Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora (Hg): Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne, Düsseldorf 1999, S. 106–125.
- 35 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Bd. II, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1982, S. 516.
- 36 Le Gaulois, 6. Juni 1882. Für diesen Hinweis und andere wertvolle Tipps danke ich sehr herzlich Beatrice Hermanns, die über die Entstehungsgeschichte des Musée Grévin promovieren möchte.
- 37 Vgl. den Leserbrief eines englischen Reisenden in der *Gazette de France*, 8. Juni 1882.
- 38 L'Express: 7. Juni 1882.
- 39 Le Petit Journal: 11. Juni 1882.
- 40 L'illustration: 10. Juni 1882.
- 41 So L'Express: 7. Juni 1882.
- 42 Das *Petit Journal* merkte am 6.6.1882 an: »Le musée Grévin, c'est quelque chose comme le musée Tussaud à Londres, moins les objets plus ou moins authentiques et les horreurs.«
- 43 Dazu Adhémar: Les musées de cire en France (Anm. 9), S. 206.
- 44 Siehe dazu auch die entsprechende Passage im Catalogue-Almanach du Musée Grévin, 2e édition, Paris o. J.
- 45 Vgl. dazu u. a. Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien, München 1999, S. 322 ff.
- 46 Informativ zur Darstellung der französischen Kolonialpolitik die im Hausarchiv des Musée Grévin (Boulevard Montmartre) gesammelten Zeitungsausschnitte, zu den entsprechenden Tableaux auch die ausführlichen Beschreibungen in den Katalogen von 1885 (u. a. Beschreibung der *Episode de l'expédition du Tonkin/Mort du commandant Rivière*).
- 47 Zu Reynaud vgl. auch die Arbeit von Gérard Talon: Emile Reynaud 1844–1918, Paris 1972, zum Praxinoskop insbes. S. 506 f.
- 48 Ebd., S. 331.
- 49 Dazu Schwartz/Meusy: Le Musée Grévin et le Cinématographe (Anm. 4), S. 23: »De fait, le Musée Grévin est un centre de nouveautés diverses qui constituent un élément-clé de son succès.«
- 50 Cézan: Le Musée Grévin (Anm. 13).

Oliver Grau

DAS SEDANPANORAMA.

EINÜBUNG SOLDATISCHEN GEHORSAMS IM STAATSBILD DURCH PRÄSENZ

I.

Zunächst ist der Besucher wie festgebannt, er ist überrascht und unwillkürlich hält er sich zurück. Man fürchtet, unter die Pferde zu kommen und fühlt das Bedürfnis, sich rückwärts zu concentrieren. Die Luft erscheint wie von aufwirbelndem Staube und Dampf erfüllt. Trompeten schmettern, Trommelwirbel, Paukenschläge dröhnen. In überwältigendem Ansturm braust Cavallerie heran. Welche Reitermassen, und es sind Franzosen! Das der erste Eindruck!¹

In den Worten eines Erlebnisberichtes reflektierte der Korrespondent der *Neuen Preussischen Zeitung* auf der Titelseite seine Eindrücke, die sich ihm im Panorama der Schlacht von Sedan am Eröffnungstag 1883 aufdrängten. Heute erscheinen uns Beschreibungen dieser Couleur übertrieben, kaum mehr vorstellbar, dass diese einem fixierten Bild gegolten haben, damals jedoch waren die Titelseiten der Presse von Erfahrungsberichten dieser Art wohl gefüllt.

Es ist keine Überraschung, ja es ist kaum mehr ein geheimer Zusammenhang, dass in der Zeit rascher Ausbreitung virtueller Welten und bildmedialer Dominanz die kulturelle Subgeschichte der Neuen Medien entdeckt wird. Zur Spurensuche gehört wesentlich die Wiederentdeckung des Panoramas – jenes medialen Dinosauriers, Fern-Seh-Apparat und Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Riesige fotorealistische Gemälde waren das, oft von weit über 1500 m². Im Kreisrund aufgehängt, umschlossen sie ihre Betrachter hermetisch. Auf einer zentralen abgedunkelten Plattform wurde man in einen Raum vollkommener bildlicher Illusion versetzt, der von verdeckten Lichtquellen erleuchtet wurde. Wahrscheinlich mehrere hundert Millionen zahlende Besucher gaben sich im Verlauf des vorletzten Jahrhunderts in speziell errichteten Rotunden diesen Bildmaschinen mit ihren Simulationen ferner Länder, bekannter Städte oder spektakulärer Naturkatastrophen mit den Augen hin, lange bevor das Zeitalter des Massentourismus anbrach. Robert Barkers Methode der Rundperspektive wurde rasch vermarktet und brachte ein Massenmedium hervor, das im Übergangsfeld von Kunst, Spektakel und politischer Propaganda changierte. Panoramen, an-

fangs noch von einzelnen Malern in Jahren entsagungsvoller Arbeit geschaffen, wurden in den Metropolen Englands und Frankreichs bereits um 1800 nach streng ökonomischen Prinzipien in arbeitsteilig technisch-rationalisierten, ja industrialisierten Verfahren in nur Monaten produziert, sodass das Panorama zum Indikator der bildmedialen Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Technik im 19. Jahrhundert avancieren konnte. Zentrales Anliegen dieses ausgreifendsten Bildmediums der Kunstgeschichte war es, die Betrachter in das Bild zu versetzen. Die Naturrepräsentationen boten eine Form visueller Totalität und erlaubten Reisen durch Raum und Zeit – ein vollständiges *Universum der Illusion*. Dieser Effekt war so nachhaltig, dass bereits um 1800 darüber diskutiert wurde, ob das Medium die Fähigkeit, »Realität wahrzunehmen«, beeinträchtige.

Wie ein roter Faden, der konjunkturbedingt breiter und fester ausgeprägt ist, durchzieht das Schlachtengenre die Geschichte der Panorama-Kunst. Bereits 1795 widmete Robert Barker mit *Lord Howe's Victory and The Glorious First of June* ein Panorama einer aktuellen, erst ein Jahr zurückliegenden Seeschlacht aus dem englisch-französischen Krieg. Diese Thematik erfreute sich beim Publikum hoher Beliebtheit: So avanciert Barkers Panorama der Schlacht bei Waterloo von 1815 zu seinem erfolgreichsten Rundbild überhaupt.² Besonders im Zusammenhang mit den Kriegen Napoleons entstanden viele Darstellungen von Schlachten.³ Allgemeines Kennzeichen ist, dass die ins Bild gesetzten Schlachten fast immer von der Ausstellernation gewonnen wurden. In der Gesamtgeschichte des Panoramas liegt der Prozentsatz dieses Genres bei immerhin fast 30%, was, gemessen an den Zahlen zeitgenössischer Schlachtengemälde kleineren Formats, ein bemerkenswert hoher Anteil ist. Mit der Vision aktueller Kriegsereignisse etablierte sich das Panorama »als politisch-gesellschaftliche Geschichtsgestaltung erster Rangordnung nach der Auffassung der damaligen staatsoffiziellen Welt«.⁴ Einen vorläufigen Kulminationspunkt öffentlichen Interesses bescherte dem Schlachtenpanorama der Krieg zwischen dem Deutschen Reich und Frankreich von 1870/71. Eine Reihe von Panoramisten, neben Charles Castellani, Felix Philippoteaux und Poilpot insbesondere Edouard Detaille und Alphonse Neuville, gelangten zu internationalem Ruhm. Ab 1880 dann übernahm Deutschland in Panoramapräsentation und -produktion international die Führung. Deutsche Maler arbeiteten im großen Stil für den Export, insbesondere nach Amerika. Für kein Panorama jedoch wurde aus der Perspektive staatsoffizieller, politisch-propagandistischer wie kommerzieller Interessen höherer Aufwand getrieben als für das 1883 eröffnete Panorama der Schlacht von Sedan von Anton von Werner.

In Deutschland erreichte diese »schwarze Seite« des Panoramas ihren Zenit erst nach dem Krieg 1870/71 gegen Frankreich. Das in Berlin seit 1883 von Millio-

nen Besuchern erlebte Sedanpanorama repräsentierte schließlich die Summe des illusionstechnischen Könnens, begründet auf das wahrnehmungsphysiologische Wissen seiner Zeit, wie es von Hermann von Helmholtz formuliert worden war.

Die Eröffnung am Sedantag, dem 1. September 1883, stellte ein politisches und mediales Ereignis ersten Ranges dar. Im ganzen Reich fanden Festzüge, patriotische Chorkonzerte, Schulfeiern und Feste der Bürger- und Kameradschaftsvereinigungen statt.⁵ Geschäfte gewährten ihren Angestellten einen freien Tag. Die flaggendekorierten Hauptstraßen waren mit Ausflüglern gefüllt. Und der Höhepunkt dieses wichtigsten Feiertages im Jahr war die Eröffnung des Sedanpanoramas. Anton von Werner, der am eigentlichen Panorama keinen Pinselstrich ausgeführt hatte, jedoch in Konzeption, Organisation und in der öffentlichen Repräsentation für das Panorama verantwortlich zeichnete, konnte zur Eröffnung nahezu die gesamte Reichselite willkommen heißen: Neben Kaiser Wilhelm I., Moltke und der Generalität waren auch viele politische und wirtschaftliche Entscheidungsträger anwesend.⁶ Durch die breite Berichterstattung der Presse nahm die Öffentlichkeit in ungewöhnlich starkem Maße an der Eröffnung des monumentalen Kunstwerks Anteil,⁷ das unter dem Namen Werners gezeigt wurde. Allenfalls Bracht durfte seine Landschaft noch erläutern.⁸ Die anderen 13 Maler, Akademieschüler vor allem, fanden weder bei der Eröffnung noch in der Presse

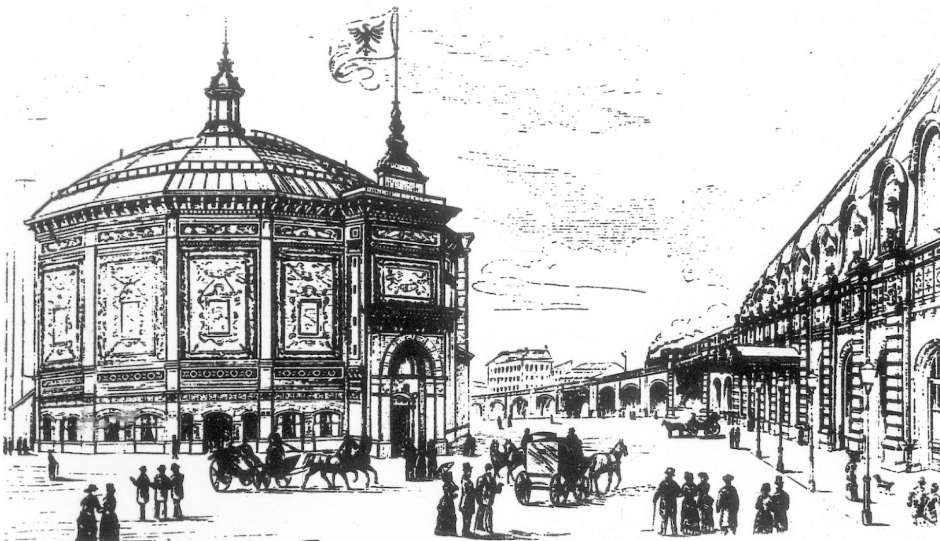


Abb. 1

Ansicht der Rotunde des *Sedanpanoramas* am Alexanderplatz in Berlin (Ende und Böckmann 1882–1883).

Erwähnung. Das Medieninteresse war von einem Umfang, wie es Kunstwerken nur sehr selten widerfährt und das allenfalls mit dem Niveau verglichen werden kann, wie es jüngst bei der Verhüllung des Berliner Reichstages vorlag.

Für die gewaltige Summe von 1 Million Goldmark wurde an der Panoramastraße auf der Westseite des neu geschaffenen Verkehrsknotenpunktes am Alexanderplatz mit Hilfe der Finanzierung einer belgischen Panoramaaktiengesellschaft ein Panorama zur Schlacht von Sedan realisiert, die als Mythos für die Gründung des Deutschen Reiches stilisiert wurde. Die renommierten Architekten Ende & Böckmann ließen die als nationale Gedenkstätte monumentaler Art geplante und in *splendid isolation* errichtete Rotunde⁹ mit einer repräsentativen und kostspieligen Außenhaut dekorieren: sgraffitoartige Malereien von E. Ewald, eine Schrifttafel mit Wortpassagen aus der Proklamation Wilhelms I. vom 25.7.1870 und einen über französischen Fahnen aufgebrachten preußischen Adler auf Goldgrund.¹⁰ Über ein Zwischengeschoss, in dem zwei Reliefkarten des Schlachtfeldes studiert werden konnten, gelangte man über eine kurze Rampe und wenige Stufen in das obere Stockwerk, in welchem sich das Rundgemälde befand.

II. DAS PANORAMABILD

Mit einer nahezu fotorealistischen Darstellung reicher Detailfülle thematisierte das Panorama die Situation auf dem Schlachtfeld bei Sedan am 1. September 1870 gegen 13.30 Uhr. Von der Betrachterplattform aus, die einen Durchmesser von insgesamt 11 m besaß¹¹ und der Lage eines Plateaus in der Nähe des Dorfes Floing entsprach, sah sich der Betrachter vollkommen vom Schlachtfeld umfasst. Im



Abb. 2–5:

Das *Panorama der Schlacht von Sedan* um 1883, Format: ca. 115 x 15 m.

Bildvordergrund, also in der unmittelbaren Nähe der Betrachter, fand der zur Legende stilisierte Zusammenstoß der Fußtruppen preußischer Jägerbataillone mit berittenen Regimentern der Chasseurs d'Afrique statt. Die französischen Reiter sollten die Umschließung der französischen Truppen, die sich seit dem Morgen entwickelt hatte, durchbrechen, um den Fluchtweg zu öffnen.

Nach der blutigen Schlacht bei Beaumont am 30. August 1870 sammelten sich die französischen Truppen bei der Festung Sedan. Die Strategie von Moltke zielte darauf, die französischen Armeen einzukesseln. Der einzig den Franzosen verbleibende Ausweg nach Mézières war zunächst am Morgen des 1. September Ziel der deutschen Angriffe. Nach dem Wechsel des französischen Oberbefehls an General von Wimpffen versuchte die französische Seite, die deutschen Linien nach Osten zu durchbrechen. Als seitens des deutschen Generalstabes erkannt wurde, dass Wimpffen nicht in Richtung Mézières zog, fiel man den Franzosen in den Rücken. Die französischen Versuche, durch Reiterangriffe den sich schließenden Kessel zu durchbrechen, sind Thema des Panoramas. Auf deutscher Seite verloren 9000 Soldaten ihr Leben, 17 000 Tote und Verletzte zählten die Franzosen nach der Schlacht.

Jäh findet der mit intensiver Energie durchgeführte Angriff der heranstürmenden Chasseurs im Kugelhagel der in dichten Reihen gestaffelten schlesischen Jäger sein Ende.¹² Der lineare Dynamismus der auf effektvollen weißen Schimmeln angreifenden Kavallerie zersplittert in ein Chaos tödlich Getroffener ohne Blut und Wunden. Hier konzentriert sich das Geschehen des Bildes. Aufbauend bricht ein Trompeter mit hochgerissenem Instrument in die Linie der Feuernden ein, andere Reiter folgen – ein Rausch der Form; unsichtbar der Tod. Gesichtlos ließ Werner die Franzosen als anonyme Masse wiedergeben, die Preußen hingegen wurden durch viele Porträts individualisiert. Im auffälligen



Kontrast zur zerstoßenen Formation der Franzosen reihte Werner die Deutschen jenseits einer dichten Wolke aus Schießpulverdampf diszipliniert auf – wie am Schießstand. Diese unterstanden dem Kommando von Hauptmann von Strantz, der mit gezogenem Säbel sein Bataillon hünenhaft um nahezu einen Kopf überragt. Wie eine Reihe anderer preußischer Offiziere war er porträtiert worden, um der Szenerie Gesicht und den Schein des Authentischen zu verleihen. Durch die kompositorische Exposition des Offiziers, der trotz Reiterangriff in »kaltblütiger Haltung«¹³ verharrt, wirkt dieser wie eine Personifikation des Wernerschen Credo: die Schilderung der Überlegenheit des preußischen Soldaten. Gerade darin lag die zentrale Aussage des Panoramas; der preußische Soldat sollte in seinen *soldatischen Tugenden*, in idealisierter Weise geschildert werden, gehorsam, überlegen, furchtlos, kaltblütig, diszipliniert, stark – »Tugenden«, die immer wieder, bis in die Gegenwart, als deutsche bezeichnet wurden. Das Moment des Angriffs findet sich, wie Bordini anmerkt, nahezu ausschließlich auf Seiten der Franzosen,¹⁴ die preußischen Truppen, der eigentliche Aggressor, und mit ihnen die Betrachter rückten in die Position der Verteidiger.

Hinter den Chasseurs führt General Marquis de Gallifet, der als einziger Franzose in porträthaftern Zügen wiedergegeben ist, die Kürassierregimenter der Division Bonnemains heran. Bis ins Detail ist die Komplexität der Truppenteile und die Schlachtordnung der bewegten Massen obsessiv ins Bild gebracht worden. Während Teile des 80., 87. und 88. Regiments gegen Illy vorgehen, ist der Horizont hinter der Masse der französischen Kavallerie durch Pulverdampf und Rauchschwaden der Brände verhüllt. Im Süden, aus Sedan und der mit Wallanlagen befestigten Vorstadt Torcy, steigen dichte Rauchwolken empor und erschweren die Sicht auf die brennenden Dörfer Balan und Bazailles, Letzteres war bereits am Morgen Schauplatz eines Massakers bayerischer Kompanien an Zivilisten gewesen.

In unmittelbarer Nähe des Betrachterstandpunktes fand der Nahkampf Mann gegen Mann auf der Hochebene statt. Der idealtypische, distanzierte, panoramatische Weitblick ist hier, wie in den allermeisten Schlachtenpanoramen, zugunsten frontaler Immersion in das Ornament des massenhaften Zusammenstoßes aufgehoben. Die weiten Prospekte, die sich gen Westen in die Ardennenlandschaft ergeben, stehen hierzu in dezidiertem Kontrast. Hinter dem Dorf Floing, gleich unterhalb des Betrachterstandpunktes, öffnet sich der Fernblick auf die im Dunst liegenden, sattgrünen kilometerweiten Maaswiesen. Im gleichmäßig hellen Licht des sonnig-diesigen Spätsommertages – in Wahrheit schien die Sonne an diesem Tag nicht – liegt die ruhige Landschaft mit dem silbern schimmernden Strom und formt einen auffälligen Kontrast zur Schlacht. Fast im Zentrum der weiten Talsenke erheben sich im Nordwesten bei Frénois zwei unbewal-

dete Höhen, die den gemalten Raum abschließen. Von dort aus verfolgen König Wilhelm I. mit seinem Gefolge und dem Generalstab auf dem südlicheren und der Kronprinz Friedrich auf dem benachbarten Hügel den Schlachtverlauf. Obwohl der Betrachter auf dem Rundbild den sich in etwa sechs Kilometer Entfernung aufhaltenden König nicht erkennen konnte, war das Faktum seiner Anwesenheit aus unzähligen Artikeln, Reproduktionen und einem Orientierungsplan bekannt.

Die technisch hochkomplexe und für die Zeit sehr moderne Panoramakonstruktion wartete mit zwei bemerkenswerten Neuerungen auf: Das ist die mit einem 45 PS starken Wassermotor betriebene Rotation des 1,50 m breiten, äußeren Kranzes der Betrachterplattform, auf dem die Besucher je nach Andrang in variablem Tempo in 15–40 Minuten am 115 m langen Rundgemälde und dem Faux Terrain mit seinen Pappsoldaten vorübertransportiert wurden. In den Abendstunden wurde außerdem eine künstliche Beleuchtung mit Bogenlicht der Firma Siemens & Halske eingesetzt, die den Besuch der im Winter beheizten Räume bis 23 Uhr ermöglichte und das Licht überdies so geschickt abdämpfte, dass die Farben auch nachts ihren Effekt zur vollen Wirkung bringen konnten.¹⁵

Zusätzlich zum Panorama befanden sich in der Rotunde drei von der Rückseite beleuchtete Transparentbilder, Dioramen, die im Gegensatz zum Panorama – das dem einfachen Soldaten gewidmet war – die militärische Führung, Wilhelm, Moltke und Bismarck, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Als typische Feldherrnbilder ergänzten sie die Repräsentation des, wie Werner sich ausdrückte, »weltgeschichtlichen Ereignisses«¹⁶ und vervollständigten die Programmatik des politischen Raumes »Panorama«.

Trotz des postulierten Wahrheitsanspruchs der Schlachtdarstellung war über kompositorische Eingriffe Werners eine ressentimentgeladene und im Ergebnis verfälschende Darstellung entstanden. Der historische Moment, die Niederlage des »Erbfeindes«, die militärische »Geburtsstunde des Kaiserreichs«, sollte in einem gewaltigen Bild, das den Eindruck hinterließ, *als ob* man dabei gewesen wäre, der kollektiven Erinnerung eingepflanzt werden. Dies war Kern des staatlichen Interesses am Panorama. Die Wirkung des Panoramas wurde mit den Dioramen, die als Feldherrnbilder fungierten, verknüpft und mit »gemütvollen Genrebildern«, die im Restaurant angebracht waren, ergänzt. Von suggestiv verinnahmend im Falle des Panoramas über auratisch ehrfürchtig bei den in dunklen Räumen leuchtenden Dioramen, welche die Ereignisse als Erscheinungen gleich vor Augen führten, bis zur dritten, burlesken Ebene der Soldatenszenen im Frieden war die Ansprache in verschiedene Facetten gegliedert. Selbst die künstlerisch so anspruchslose dritte Ebene besaß für die Gesamtwirkung noch eine

wichtige Funktion, hoben sich doch Panorama und Dioramen in der Erinnerung durch den Vergleich mit den so einfachen Genrebildern umso wirkungsvoller ab.

III. DER KÜNSTLER ANTON VON WERNER

Der verantwortlich zeichnende Maler, Anton von Werner, war beileibe kein unbeschriebenes Blatt, im Gegenteil dominierte er die kulturpolitische Landschaft des neu gegründeten Deutschen Reiches. In Dutzenden von Großdarstellungen und Porträts hatte er nach 1870 vorzugsweise die zeitgeschichtlichen Ereignisse des Staates begleitet, darunter viele Auftragsarbeiten der Kaiser.¹⁷ Obgleich künstlerisch vom offiziellen Preußen Adolph Menzel nachgeordnet, förderte



Abb. 6

Anton von Werner um 1900. Fotografie von Reichard & Lindner.

Wilhelm I. den politisch berechenbaren Werner und protegierte ihn in eine zentrale und beherrschende Stellung der offiziellen Berliner Kunst, was von Zeitgenossen nicht ohne Kritik aufgenommen wurde.¹⁸ Seit 1875 Direktor der Akademie, konnte er auch im Verein der Berliner Künstler und der Landeskunstkommission seine Macht ausbauen. Für alle sichtbar wurde seine Vormachtstellung mit der Bitte Bismarcks um die Oberaufsicht über die deutsche Kunstabteilung der Pariser Weltausstellung von 1878. Regelmäßig verkehrte Werner am Hof und pflegte insbesondere zu Kronprinz Friedrich freundschaftlich-private Kontakte. So gelang es ihm, durch intensive Beziehungen zu allen drei Kaisern die Grundlinie der Kunstpolitik des Reiches über Jahrzehnte mitzuzeichnen, wobei er es zur Durchsetzung seiner Interessen gegenüber Andersdenkenden nicht an brücker Rücksichtslosigkeit und Zensur mangeln ließ.¹⁹ Zu seiner Kunstauffassung, die ihn als energischen Widersacher der aufkommenden Moderne auswies, äußerte sich Werner 1889 in einer präventösen Akademierede: »Die staatliche Pflege der Kunst kann meines Erachtens keine andere Aufgabe haben, als die Pflege und Festhaltung des Schönheitsgedankens, etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des modernen Metermaasses wacht.«²⁰

Die Idee, durch einen starren, nach Art eines Gesetzes feststehenden Kanon Urteil und Kontrolle über Kunst auszuüben, verband Werner auch später noch mit Wilhelm II.²¹ Ausgehend von einem äußerlich naturalistischen Stil, der vor allem über die quantitative Massierung von Details funktionierte, erweckte Werner bei vielen – bei manchem bis in die heutige Zeit – den Eindruck eines dokumentierenden Chronisten, eines Augenzeugen.²² Bei Bartmann heißt es: »stets suchte er den Betrachter ins Bild einzubeziehen, die Distanz zum Bild aufzuheben.«²³ Bei näherer Betrachtung finden sich viele pathetische und inszenatorische Elemente, die vor allem der persönlichen Überhöhung der politischen, adligen und militärischen Reichselite dienten und den Betrachter für deren politische Ziele einnehmen sollten.²⁴

Da das anzufertigende Bild der Schlacht von Sedan die Form des populären Bildmediums der Zeit, des Panoramas, erhalten sollte, da die Thematik über eine lokale Bedeutungsebene hinaus die national-patriotischen Empfindungen weiter Bevölkerungsteile ansprechen sollte, wurde das Bild zu einem Politikum ersten Ranges. In den Augen der Entscheidungsträger erschien für eine solche Aufgabe Anton von Werner von Anfang an als Idealbesetzung. Seine Darstellungsmethode, sein Ruf als ein das Militär verherrlichender Chronist²⁵ und sein kulturpolitisches Gewicht machten ihn zum Wunschkandidaten der ideologisch Verantwortlichen, zuallererst des Kaisers persönlich. Der belgischen Panoramaaktiengesell-

schaft auf der anderen Seite konnte eine Verwurzelung in der preußischen Kulturlandschaft, wie sie Werner verkörperte, nur recht sein, garantierte sie doch in einer Hochzeit chauvinistischen Denkens einem ausländischen Investor Schutz vor protektionistischen Gedanken, welche bei einem anderen Künstler den Gewinnabfluss nach Belgien möglicherweise kritisch beurteilt hätten.

IV. PROGRAMMATISCHE VORGABEN

Obleich mit privaten Mitteln finanziert, wurde das Panorama zur Schlacht von Sedan von höchsten politischen Stellen gefördert und kontrolliert: Schließlich bestand seine Thematik in der nach Auffassung der deutschen Zeitgenossen entscheidenden Auseinandersetzung des deutsch-französischen Krieges. Frankreichs Niederlage, die mit der Gefangennahme und Abdankung Kaiser Napoleons III. verbunden war, eröffnete den deutschen Truppen den Weg nach Paris. Der Ausrufung der Republik, die bald kapitulierte, folgte die Proklamation König Wilhelms I. als Kaiser und die Einigung der süddeutschen Staaten mit dem Norddeutschen Bund unter preußischer Führung. Das erste Glied der Kette der von vielen als kausal empfundenen Ereignisse, die zur nationalen Union führten, schien die Schlacht von Sedan zu sein. »Wir feiern herkömmlicherweise den Tag von Sedan gewissermaßen als das Geburtsfest des neuen Deutschen Reiches«, schrieb die *Vossische Zeitung* aus Anlass des Sedantages von 1883.²⁶ Folglich avancierte der 1. September, der Sedantag, zum nationalen Feiertag schlechthin.²⁷ Sedan bedeutete den Sieg, nicht nur den militärischen und den Gewinn der politischen Einigung, sondern nach der Auffassung vieler einen kulturchauvinistischen Triumph der eigenen, »überlegenen Rasse«.²⁸

Die belgische Gesellschaft überließ nach einer groben thematischen Festlegung Konkretion und Ausführung des Programms den Deutschen. Für die Forschung bleibt die exakte Rolle des Kaisers im Vorfeld der Auftragsvergabe immer noch ungelöst. Werner selbst äußert sich nicht über programmatische Direktiven, doch waren seine Ereignisbilder für ihre ostentative Detailgenauigkeit bei scheinbar penibelster Wahrung historischer Umstände bekannt – insbesondere was die effektvolle Inszenierung der Militärs anbetraf. Ihre Machart betonte den spezifisch-historischen Moment und neigte zur dramatischen Interpretation. Berücksichtigt man diese bekannten Entstehungsverhältnisse früherer Werke Werners, so kann davon ausgegangen werden, dass mit der Auftragsvergabe an diesen Künstler bereits die Erwartung eines Bildes nach der bekannten gefälligen Manier eingeschlossen war. Weiterhin betont Werner, Hinweise und »Winke«

von höchsten Stellen erhalten zu haben, so von Moltke, der ihn wiederholt in seinem Atelier aufsuchte:

Ich sprach mit ihm über das beabsichtigte Sedan-Panorama, entwickelte ihm mein Programm dafür und erhielt eine Menge nützlicher Winke für meine Arbeit, die er auch weiterhin mit lebhafter Anteilnahme verfolgte.²⁹

Aus dramaturgischer Sicht erschien der legendäre, immer wieder geschilderte Kavallerieangriff³⁰ der eingekesselten französischen Truppen unter General Gallifet am besten geeignet, die Preußen in Szene zu setzen – ohne Zweifel für jene das spektakulärste und ruhmreichste Motiv. Unter militärischen Gesichtspunkten bedeutete Gallifets Scheitern die Niederlage der französischen Truppen, denen in aussichtsloser Lage nur noch die Kapitulation blieb.

V. WISSENSCHAFT ALS KUNST

Anton von Werner mühte sich durch eine Reihe von Maßnahmen, das Panorama als gewissermaßen wissenschaftliche Rekonstruktion der Geschehnisse aussehen zu lassen, den Eindruck von Authentizität zu maximieren: Zur Bildfindung reiste man zum Originalschauplatz und betraute zwei Maler in geheimer Mission mit der Fotografie und Anfertigung detailgenauer Landschaftsskizzen. Das Postulat größtmöglicher Wirklichkeitsimitation führte in Verbindung mit dem ökonomischen Normungsdruck, der rasche Produktion verlangte, nicht nur zur Entwicklung immer neuer technischer Hilfsmittel, welche die Bildaufnahme zusehends autonomer gestalteten, sondern unterwarf den Landschaftsmaler gleichzeitig einem Prozess, der individuelle gestalterische Abweichung kaum mehr zuließ.

Nachdem das Geschehen mit der Festlegung von Betrachterstandort und Zeitpunkt theoretisch exakt vorgegeben war, machte sich Werner im Juli 1882 an die Rekonstruktion der Schlachtsituation, die Grundlage der Bildfindung. Neben Sonnenlichtschein- und Farbstudien und Dutzenden von Porträts beteiligter Offiziere, die man nach angeforderten Fotografien fertigte, entstanden unter Mitarbeit der jungen Maler Carl Röchling, Georg Koch und Richard Friese auf Werners Villengrundstück am Wannsee Studien von Pferden und Soldaten in variantenreichen Posen. Hierfür ließ Werner eigens »ein ganzes Arsenal von Uniformen und Waffen, französische wie deutsche, [...] hinausschaffen«.³¹ Formation, Bewegung und Aktion ganzer Truppenteile von Infanterie und Artillerie wurden bei einem Manöverbesuch in Belgiz am 17. September studiert. Besonde-

res Interesse galt dem »Studium der Größe oder Ausdehnung des Pulverdampfes der Geschütze bei den verschiedenen Entfernungen« sowie dem »Bild von Jägern in Schützengräben in der Abwehr des Feindes durch Schnellfeuer«.³² Wie seit Jahren gewohnt, erhielt Werner die umfassende Unterstützung der verantwortlichen Militärs, sodass für die Geschütze Ordre gegeben wurde, »mit dem Knallen nicht zu sparsam zu sein«.³³

Die maßgebliche offizielle Grundlage, auf die Werner seinen Anspruch einer wahren Darstellung der Kampfhandlungen stützte, fand er in den Angaben des *Generalstabswerkes*, das in einem Zeitraum von sieben Jahren von der *Kriegsgeschichtlichen Abtheilung des Großen Generalstabes* angefertigt worden war. Eine genaue Schilderung des Reiterangriffs und der Konfusion der Auseinandersetzungen unterlässt dieser wissenschaftliche Bericht jedoch: »Das wilde Getümmel, in welchem nun der Kampf ungefähr eine halbe Stunde lang an den westlichen Rändern und Abhängen der Hochfläche hin und her wogte, entzieht sich in seinen Einzelheiten einer getreuen Wiedergabe«.³⁴ Werner hatte diese Passage wortgetreu in seinen Aufzeichnungen kopiert und eine präzise Liste der beteiligten Regimenter angelegt.³⁵ Versuchte Anton von Werner in seinen Dispositionsskizzen zunächst noch, das »wilde Getümmel« ins Bild zu bringen, so vereinfacht er seinen Entwurf schließlich zu einem linearen Aufbau, der die Abwehr des Reiterangriffs für den Beschauer nachvollziehbar ordnet. Trotz aller Recherche und quasi-wissenschaftlicher Rekonstruktion war die Panoramadarstellung letztlich Komposition, Ideal. Den Authentizitätsanspruch seines Bildes hielt Werner jedoch nichtsdestotrotz dank zahlreicher Zeugenaussagen persönlich beteiligter Offiziere aufrecht: »[Ich] erhielt aber die wertvollsten Fingerzeige von den Offizieren der Regimenter, die in unmittelbare Berührung mit der französischen Kavallerie gekommen waren und die mich mit einer Menge von Gefechtsdetails versorgten, die sie beobachtet hatten«.³⁶

Ogleich die Soldaten natürlich nur »das ihnen nächstliegende gesehen«³⁷ hatten und es sich als unmöglich erwies, die Standorte der betreffenden Kompanien zeitlich festzustellen,³⁸ überwölbte Werner die Einzelaussagen mit einer sich wirklichkeitstreu gebenden Komposition: »Aber schließlich gelang es mir doch, mit Hilfe der Vergleichung der mir von ihnen mitgeteilten Vorgänge – allerdings nach mannigfachen Umänderungen in meiner Komposition – ein Bild zu schaffen, das über das im Generalstabswerk erwähnte Getümmel ziemliche militärische Klarheit verbreitete.«³⁹ Genau diese Vereinfachung und propagandistische Überwölbung der Ereignisse war es, die das besondere Gefallen des Kaisers erregte. Der Kaiser, der zur Eröffnung anderthalb Stunden im Panorama blieb, war vom Illusionseffekt so beeindruckt, dass Werner ihn mit den Worten zitieren

konnte: »Ich habe etwas Ähnliches nie gesehen.«⁴⁰ Und weiter lobte er Werners kompositorische Arbeit mit den Worten: »Daß Sie durch Ihr Meisterwerk dem Volke die Erinnerung und das Verständnis für den Tag von Sedan nahe gerückt haben und meine vollste Anerkennung dafür mag Ihnen der schönste Lohn für Ihre Arbeit sein.«⁴¹ Die pädagogisch-psychologische Aufgabe Werners, dem Volk Verständnis für die Schlacht zu schaffen, war in den Augen des Kaisers gelungen. Seine Worte und die Beschreibungen zum Panorama wurden, in die umfassende Berichterstattung eingebettet, am nächsten Tag von nahezu allen Berliner Zeitungen abgedruckt. Wilhelm I. hatte damit die Zieldimension des Panoramas bezeichnet. Auf der Basis der Illusion konnte die pädagogische Komponente hinzutreten, die dem Volk Verständnis für die Kriegshandlungen vermitteln sollte. Dies geschah über Werners Bildkomposition und gelangte, bei idealisierter Abweichung oder bewusster Verfälschung, in den Bereich der Propaganda. Die Methode folgt dem Schema: scheinbare *Authentizität* = *Illusionswirkung* + *idealisierte Komposition* = *Propaganda*. Öffentlich musste Werner den Illusionsgedanken ablehnen, verband sich hiermit doch eher der Odeur der Fälschung, des Scheins, dem kein faktisches, kein existierendes Pendant entgegensteht und dem sich der Betrachter mit spielerischer Hingabe öffnen kann. Im Sinne der politischen Aussage hatte er den dokumentarischen Wert zu betonen, und es galt, eine *zweite Wirklichkeit*, die aus schier unendlichen Rekonstruktionsarbeiten hervorgegangen war, zu reklamieren.

Immer wieder erklang der Ruf nach realistischeren Gewaltdarstellungen, nach mehr Blut. Für den kostspieligen Eintritt von einer Mark, der heute etwa einem Eintrittspreis von 40–50 Euro entspricht, wollten viele mehr vom Schauer und den spektakulären Entstellungen des Krieges sehen.⁴² Hierzu Werner: »Ich bemerkte u. a. Seiner Majestät, daß das Publikum auf dem Bilde nicht genug Kampfgewühl und Gemetzel finde, worauf der Kaiser erwiderte, daß es schon fast mehr als genug und wahr sei.«⁴³ Das »wissenschaftlich« aus *Generalstabswerk*, Augenzeugenberichten, technischer Landschaftsaufnahme, dem Studium von Infanteriebewegungen und der Ausbreitung von Pulverdampf etc. gewonnene »wahre Bild« wurde durch die autoritäre Kraft des Kaiserwortes unwiderruflich sanktioniert und festgeschrieben. Die Tatsache, dass weder Werner noch Wilhelm I. Zeugen des tatsächlichen Geschehens waren, besaß nachrangige Relevanz und konnte den Anspruch nicht mindern, im Besitze eines »wahren Bildes« zu sein. Die Wissenschaftlichkeit begründete den Anspruch auf eine *Vera Icon*, und die Schlagzeilen sowie die massive Berichterstattung der Presse transportierten dieses von Moltke und dem Kronprinzen bestärkte Diktum ins Land.⁴⁴

Für den Modus der bildlichen Repräsentation von Gewalt ist es bemerkens-

wert, dass Spuren eines wirklichen Kriegsgemetzels vermieden wurden. Der Grund hierfür lag sicher an der Aufgabe des Panoramas, beim Publikum nationale Gefühle zu stärken. Grausige Szenen, eine Orgie von Blut und Totschlag, der man durch den Mechanismus und Charakter der Immersion nicht hätte enttrinnen können, wäre diesem Anliegen gewiss nicht dienlich gewesen. Ostentatives Gemetzel hätte dem mühsam kreierten und arrangierten Bild einer überlegenen ›Kriegskultur‹ geschadet und den Nationalstolz nicht gestärkt. Die Darstellung der Gewalt bewegte sich mithin auf einem eng abgesteckten Terrain, das sich – wie das ganze Panorama – zunächst auf die Besucherempfindungen zu konzentrieren hatte.

Das Sedanbild wurde zweifach inszeniert: Bis zum Eröffnungstag streng vor der Öffentlichkeit abgeschirmt – »verhüllt« –, wurde es nach der feierlichen Erstbesichtigung durch die höchsten Würdenträger des Reiches offiziell zur Institution wahrheitsgemäßer Reproduktion des geschichtlichen Ereignisses erhoben. Anschließend erst wurde es der Allgemeinheit zugänglich gemacht, die nunmehr mit der gebotenen Ehrfurcht in diesen politischen Raum eintreten durfte. Am Bild wurde das Ritual gesellschaftlicher Stellung im Reich vollzogen. An diesem Staatsbild erster Ordnung wirken klassische Mechanismen, wie sie vor dem »Zeitalter der Kunst« im Kult um das Bild⁴⁵ vorherrschten: *Vera Icon*, auratische Aufladung durch Verhüllung, gesteigert hier durch die Wirkung des verdunkelten Zugangs zum Panorama, die neuen Illusionsoptionen totaler Immersion, sowie die Einsetzung des Bildes durch die Staatsorgane, verstärkt durch das Echo der Printmedien.

VI. MIT DEM WISSEN VON HELMHOLTZ

In seinem berühmt gewordenen, vielerorts gehaltenen und mehrfach publizierten Vortrag *Optisches über Malerei* bilanzierte Hermann von Helmholtz 1871 das optische und wahrnehmungsphysiologische Wissen seiner Zeit für die Belange des Mediums Malerei. Ihren Sinn definierte Helmholtz folgendermaßen:

Der nächste Zweck des Malers ist, durch seine farbige Tafel in uns lebhaftere Gesichtsanschauung derjenigen Gegenstände hervorzurufen, die er darzustellen versucht. Es handelt sich also darum, eine Art optischer Täuschung zu Stande zu bringen [...] in so weit, dass die künstlerische Darstellung in uns eine Vorstellung dieses Gegenstandes hervorruft, so lebensvoll und sinnlich kräftig, als hätten wir ihn in Wirklichkeit vor uns.⁴⁶



Abb. 7

Hermann von Helmholtz

Darauf durchläuft Helmholtz in einer *tour d'horizon* die elementaren, seiner Zeit bekannten Mittel des Illusionismus: von der konturbildenden Kraft der Schlag Schatten über die richtige, fein abgestimmte Trübung der Atmosphäre, die Abstufung der Helligkeitswerte der Lichtstärken und, damit verbunden, die Farbeempfindungen und -kontraste, die durch angrenzende Farbwerte, Irridiationen, hervorgerufen werden, bis hin zu den Farbharmonien.⁴⁷ Helmholtz vergisst nicht darauf hinzuweisen, dass der Maler das räumliche Sehen auf der Leinwand natürlich nicht befriedigen könne. Auf großformatigen, vom Betrachter entfernten Leinwänden könne jedoch zwischen den Einzelbildern des Augenpaares kaum mehr unterschieden werden. Folglich sei für den Betrachter nicht gewiss, ob er einen Tiefenraum oder eine plane Fläche sehe.⁴⁸ Diese physiologische Gegebenheit macht sich das Panorama zunutze. Zusätzlich bietet es in der Nähe, je nach Bewegung der Betrachter, räumlichen Wandel: Nahe Objekte verschieben sich gegen die fernerer. Anton von Werners Sedanpanorama repräsentiert die Summe des

wahrnehmungsphysiologischen Wissens und illusionstechnischen Könnens seiner Zeit – es ist der *State of the Art* des Illusionismus und fußt auf den Erkenntnissen, die die Wahrnehmungsphysiologie in Gestalt ihres überragenden Berliner Protagonisten Hermann von Helmholtz der Kunst offerierte. Es ist selbstverständlich, dass Werner den Verfasser der *Physiologischen Optik* kannte, und es entbehrt nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit, dass er jene Erkenntnisse für ein Staatsprojekt dieser Kategorie bewusst eingesetzt hat.

VII. MECHANIK DER PRÄSENZ

Das ästhetische Rezeptionsverhältnis des Panoramabetrachters ist bipolar: Einerseits macht er die panoramatypische ästhetische Erfahrung des beherrschenden Blicks in die Tiefe und Weite des Horizonts, wobei die übersichtliche Komposition den Eindruck erweckt, nachvollziehen zu können, was sich in der Schlacht ereignet hatte. Andererseits integrierte der *Faux Terrain* als dreidimensionale Erweiterung des Bildes die Betrachter, näherte sich insbesondere im Abschnitt des Nahkampfes unmittelbar an jene heran und führte, ja sog mit dieser Entgrenzungsstrategie in die Tiefe des Bildraumes. Abgelegte Schanzgeräte und Gewehre, ein zusammengebrochener Bagagewagen, Feldtornister und Mäntel, das lehmige, von tiefen Furchen durchzogene Terrain, Gräser, Sträucher, Astwerk und Gestein, sowie die verlorene Kappe eines Chasseurs aus Stoff, Lack und Leder – all dies war plastisch und, wie der Redakteur der *Vossischen Zeitung* bemerkte, »zum Greifen natürlich«.⁴⁹ Im Verbund mit der fotorealistischen Malerei steigerte es die Illusion, *im Bild zu sein*. Der *Faux Terrain* kaschierte, negierte den bildhaften Charakter des Panoramas und wandelte seinen Gesamtkörper zum Raum illuminierter Illusion. Hinzu kommt, dass der Betrachter die Grenze zwischen Bild und *Faux Terrain* mit bloßem Auge nicht wahrzunehmen vermochte. So heißt es in der *Militärzeitung*: »der Übergang von der Wirklichkeit zum Gemälde ist überall so täuschend dargestellt, dass es nur dem kunstgeübten Auge möglich ist, zu erkennen, wo das Gemälde anfängt.«⁵⁰ Tatsächlich lagen zwischen Betrachterplattform und Leinwand mehr als 12 m, womit die physiologische Gegebenheit genutzt wurde, dass der Mensch räumliche Objekte nur bis zu etwa dieser Entfernung wahrnehmen kann.⁵¹

Unter Einsatz aller verfügbaren Techniken, die dem Illusionismus im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Verfügung standen, galt es, dem Betrachter die Schlacht nahe zu bringen, kalkuliert innere Distanz zu brechen und die Suggestion auf ein Maximum zu steigern. Für die Panoramen von Detaille und Neuville

wies Robichon auf den Effekt innerer Erregung, der durch die spektakulär ins Bild gesetzten Greuel hervorgerufen wird:⁵² Blut und Tote, starr blickende Getroffene, die pathetisch alle Glieder verkrampft von sich recken. Szenen dieser Art zogen zwar den voyeuristischen Blick magnetisch an, sie hätten übertragen auf das Sedanpanorama jedoch nicht vermocht, breite bürgerliche Schichten mit den Soldaten zu identifizieren, die soldatischen Tugenden zu glorifizieren.

War der Panoramabetrachter Zeuge der bis zu diesem Zeitpunkt größten Macht des Menschen über das Bild – eines Horizontbildes, das mit modernsten wissenschaftlichen, technischen wie ökonomischen Ordnungsprinzipien erzeugt wurde –, so war er andererseits der Suggestivkraft eines umfassenden, tendenziell *totalen* Bildes ohnmächtig überlassen. Drehen wir die gewohnte Anschauungsrichtung vom Betrachter zum Bild um, dann fixiert der Bildapparat aus Perspektive, Abmessung, Proportion, Farbwahl, Lichteinsatz und *Faux Terrain* den Rezipienten aus allen Richtungen im Zentrum des Rundes. Bild und plastische Szenerie werden mit der Präzision des Illusionismus auf den Betrachter konzentriert und justiert. Gleichsam physiologisch angesprochen, findet sich dieser mit Leib und Empfindung *im Bild*.⁵³

Der Betrachter, der im Panorama mit seinen Blicken den Horizont theoretisch vollkommen beherrscht, kann in Relation zu den weithin sichtbaren Feldherrenhügeln nicht seiner absoluten *Blickmacht* gewiss sein. Geographisch-räumlich über ihm steht noch der Feldherr, der König, mit seiner *Blickhoheit*. Obgleich der sehende König Wilhelm für den Betrachter *im* Kriegsgeschehen unsichtbar war, erwuchs dessen bildliche Bedeutung doch durch den Kontrast seiner exponierten Position auf jener fernen Anhöhe über der weiten Landschaft, die den Hügel auratisch umrahmt. Kämpfende Soldaten und Besucher befanden sich gewissermaßen *unter den Augen* des fernen und doch so nahen Monarchen, der durch das allseits verbreitete Wissen seiner Anwesenheit einen Effekt von Omnipräsenz erlangte. Dem panoramatypischen Horizontblick, dessen *Blickmacht* hier jedoch durch den königlichen Feldherrnblick von den Höhen im Zentrum der Landschaft gebrochen wurde, stand die *Aufnahme* in das unmittelbare Geschehen der Schlacht im Bildvordergrund und dem plastischen Interieur gegenüber. Auffällig ist, dass dieser involvierende Bildteil etwa die Hälfte des Gesamtbildes ausmacht, Fernblick und Nahkampf sich den Bildraum paritätisch teilen. Das Panorama »macht dem Beschauer die Situation nicht nur klar, es zieht ihn mitten hinein in dieselbe.«⁵⁴ So bildet sich der ästhetische Erlebniswert des Panoramas als Summe der Alternation zwischen beiden Wahrnehmungen, Zusammenschau und Entgrenzung, Schaulust, ja Feldherrschaft des Auges und psychologische Verschmelzung im Nahkampf.⁵⁵ Die Immersion zwang gewissermaßen

zur inneren Partizipation an der Schlacht für Preußen, am »Moment nationaler Bedeutung«, wobei die *Soldatenperspektive*, die Dramatik des Kampfes starke Emotionen freisetzte: »Man fühlt mit diesen erbitterten Kriegern, und was in ihrer Seele damals vorging, das zittert in uns nach.«⁵⁶ Diese Ausschaltung relativierender Wahrnehmung und reflektierter Rezeption war und ist prinzipiell Ziel des Schlachtenpanoramas.⁵⁷ Überdies zog der Betrachter auf der rotierenden Plattform in einer ebenso langsamen wie »unmerklichen«⁵⁸ Bewegung innerhalb einer halben Stunde durch alle Teile des Bildes. Die intendierte durchschnittliche Rezeptionszeit war mit einer Bildbetrachtung im Museum folglich kaum mehr vergleichbar. Jedoch wurde die innere Versenkung durch einen »Übelstand« beschnitten: »das Podium wankt, vibriert hin und wieder und verursacht ein lästiges Schütteln des Körpers.«⁵⁹ Dieser maschinengestützte Drehmechanismus befreite den Betrachter von der Mühe, sich an der Balustrade entlang immer neue freie Plätze suchen zu müssen und beließ ihn, einmal an seinem Ort, in der Immersion, im Bildraum versunken. Der Film schließlich sollte diese Freiheit vorerst verabsolutieren. Die prinzipielle Loslösung des Betrachters aus einer innerlich distanzierten Bewusstseinshaltung, das Eintauchen in ein virtuell Anderes – dies war für den Betrachter des 19. Jahrhunderts der Reiz des Panoramas und wurde im Sedanpanorama durch Marschmusik aus einem Orchestrion synästhetisch noch verstärkt.⁶⁰ Zur optischen Suggestion trat die akustische, die das Moment des Transitorischen gemeinsam hervorbrachten. Insbesondere die langsame Kreisbewegung der in ihrer Geschwindigkeit variablen Betrachterplattform lieferte weiteren Schub für den Eindruck von Bewegung.⁶¹

Trägt man der propagandistischen Ausrichtung des Panoramas der *Schlacht von Sedan* Rechnung, die sich an einen sozial selektierten Betrachter richtete, dann erweist sich die von Oettermann zur Kennzeichnung der egalitären Rezeption im Panorama gebildete Kernformel »demokratische Perspektive«⁶² als verkürzt. In ihrer Konsequenz idealisiert, verklärt sie das Medium »Panorama«. Zwar scheint der Begriff im Sinne des Gedankens, dass alle Panoramabesucher in gleichberechtigter Weise das Bild zu Gesicht bekamen, zutreffend. Warum dieses Faktum jedoch mit dem Wort »Demokratie«, also Volksherrschaft, bezeichnet werden soll, vermag man nicht recht einzusehen. Die Tatsache allein, dass alle Betrachter ein und dasselbe Bild vor Augen haben, kann für diese Bezeichnung kaum ausreichen. Wichtige Posten der Bildrezeption wie kritische, innere Distanzierung zum Dargestellten, Auswahl, Freiwilligkeit des Blicks, Wissen um die Artifizialität des Bildes bleiben vom Oettermannschen Terminus unreflektiert. Er verklärt das Panorama einseitig. Das Sedanpanorama zielte, wie fast alle Schlachtenpanoramen, auf die Volkserziehung durch ein mächtiges *Vor-Bild* resp. erzie-

herisches Leitbild: Statt demokratischem Denken wurde der bedingungslose Gehorsam eingeübt: Jene »soldatische Tugend«, so meinte man, war Quell des Erfolges und wurde mit dem gewaltigsten Bild des Deutschen Reiches verherrlicht. Bei Oettermann kommt der ästhetische Erlebniswert der Immersion – Kern der Panoramaidee – nur in Randbemerkungen vor. In seiner zentralen Rolle wird diese nicht erfasst, passt die entmündigende Potenz der Immersion doch nicht zum Ideal der Horizontschau, welche gar als Invention des 19. Jahrhunderts bezeichnet wird. Diese suggestiv-emotionale Wirkung der Immersion war jedoch stets Signum der Medienästhetik des Panoramas und erlangte insbesondere in den Schlachtenpanoramen Konjunktur. Oettermann definierte das Panorama mit der an Panofsky orientierten Formel: Es sei »bildlicher Ausdruck, »symbolische Form« eines spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverständnisses». ⁶³ Diese Einschätzung charakterisiert die Ästhetik und Phänomenologie der Rundbilder jedoch allenfalls partiell. Spätestens seit der Wiederkehr des Panoramas in den 1980er Jahren in notorisch autoritären Gesellschaftssystemen – so u. a. in China, Nordkorea, dem Irak und Ägypten ⁶⁴ – als Medium der Verherrlichung staatspolitisch und nationalhistorisch bedeutsamer Schlachten und zur Förderung nationaler Einheit ist diese Analyse des Panoramas unhaltbar. Die Gleichsetzung einer »symbolischen Form« der medialen Konfiguration »Panorama« mit einer spezifisch geistigen Haltung ist angesichts der divergierenden Gesellschaftsformen, in denen das Panorama zur Anwendung gelangte – und gelangt –, widerlegt. Die jüngere Panoramaforschung deutet diese Erkenntnis bereits an: Streicher bezeichnet die Klassifikation des Panoramas in die Gruppe der »»neuen Medien« einer sich demokratisierenden Gesellschaft [als eine] doch zu einseitige Sicht«. ⁶⁵ Vielmehr vermag das Panorama – losgelöst vom Gesellschaftsmodell – einer Bildidee die nachhaltigste Wirkung zu verleihen. Die Frage stellt sich, ob die fast allen Panoramen gemeinsame Verwendung von weiten, erhabenen Landschaften und Horizontblicken – seien es nun Stadtaufnahmen, exotische Gegenden, Schlachten oder Seestücke – ihren Ursprung in einem »bürgerlichen Blick« finden oder ob nicht die Konfiguration der *Bildmaschinerie* »Panorama« eine solche Motivik medienimmanent evoziert. Das Panorama ist insbesondere zur Darstellung von Landschaften von lichterfüllter Weite geeignet. Abgedunkelte, enge Räume, wie sie häufig im Diorama Verwendung fanden, würden hingegen aus Sicht der Illusion auf der von Oberlicht beleuchteten konvexen Leinwand des Panoramas unglaubwürdig erscheinen, weshalb der Umkehrschluss eines medienevozierten Themenfeldes nahe liegt.

Letztlich beginnt sich das Panoramaaattribut »demokratisch« selbst dann aufzulösen, wenn man es, wie Oettermann, mit dem von Foucault analysierten Pa-

nopticon vergleicht. Jeremy Benthams Modellgefängnis – ein »Laboratorium der Macht« –⁶⁶ ordnet die Gefangenenzellen im panoramatischen Rund um einen zentralen Beobachtungsturm. Hinter ihren Zellengittern sind die Insassen der absoluten Blickkontrolle der Wachleute ausgesetzt und fänden, so die Theorie, unter dieser absoluten Beobachtung ihren Weg zur Läuterung. Zwar werden im Panorama die Gefangenen gegen das Bild ausgetauscht, doch bietet das Rundbild dem von allen bildfremden Sinneseindrücken hermetisch separierten Betrachter nichts außer einem illusionären Totaleindruck – ohne Hermetik kein Gefühl von Präsenz bzw. Virtualität. Das Bildgeschehen wurde gegenüber dem Betrachter entgrenzt und jenem kalkuliert und kontrolliert aufgezwungen, damit, so formuliert der *Reichsanzeiger*, es »sich unauslöschlich der Seele einprägt«.⁶⁷ Das Schlachtenpanorama kehrt die Kontrollfunktion des *Panopticons* um und fokussiert den Betrachter im Dienst eines politischen Kalküls.

Täuscht die Horizontsicht als ein zentrales Ästhetikum des Panoramas auch über die entgrenzende Aufnahme in das »allpräsente« Panoramabild hinweg, so gerät jedoch umgekehrt die erkenntnisschöpfende Mechanik der Distanz im unmittelbaren Dasein des Panoramas in Bedrängnis. Rudolph Arnheim betonte die reflektierende Qualität selektiver, zielorientierter Wahrnehmung: Aktives Auswählen sei Grundzug des Sehens wie jeder anderen Intelligenzbetätigung.⁶⁸ Im *totalen* Bild jedoch kann nicht selektiert werden, denn *alles* ist Bild.

Die besondere Wirkung eines Werkes kann aufgrund politisch-gesellschaftlicher Koordinatenverschiebungen starken Schwankungen ausgesetzt sein. Das Sedanpanorama bildet hierfür ein anschauliches Beispiel: Durch Künstler und Kaiser mit dem Wahrheitsetikett konnotiert, als kostspieliger und machtvoller Verweis auf das politische Ereignis, geriet das Panorama mit wachsender zeitlicher Distanz zur Schlacht und dem Ableben der in den Dioramen repräsentierten Reichsführung in Vergessenheit. Das unmittelbare staatliche Interesse an weiterer Präsentation ging zurück, und gewiss verminderte das neue Medium »Film«, welches den transitorischen Illusionseffekt stärkte und damit den Betrachter intensiver ansprach, den Publikumszuspruch weiter. Mangel an anderen Nutzungsmöglichkeiten führte 1904 zum Abriss des Gebäudes. Das Werk ging unter. Durch seine symbiotische Koppelung an den *Präsentationsapparat* »Rotunde«⁶⁹ musste das Panorama in dem Moment, in dem ein weiterer Betrieb unrentabel erschien, zerstört werden, das Medium »Panorama« funktionierte wie der Film, das Diapositiv, das Computerprogramm nur in Verbindung mit seinem Präsentationsapparat. Die enormen Abmessungen versperrten dem Werk den privaten Kunstmarkt und wurden zum Verhängnis. Eine Einbindung in ein anderes Medium oder in einen musealen Kontext war aufgrund seiner Dimensionen kaum möglich. Da das Mu-

seum nicht über die panoramaspezifischen Präsentationserfordernisse verfügt, überdauerten die wenigen erhaltenen Rundbilder fast ausnahmslos in ihren Rotunden.⁷⁰ Der Verlauf der Mediengeschichte und die begrenzte politische Wertschätzung der Nachwelt bedeuteten für das Panorama der *Schlacht von Sedan* die Auflösung. Dann verliert sich die Spur des Panoramas. Nach dem Abriss des Gebäudes soll die Leinwand zunächst komplett in den Besitz Kaiser Wilhelms gelangt sein.⁷¹ 1928 ging das Rundbild zusammengerollt in die Verwahrung der Nationalgalerie und ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.⁷²

Es ist interessant, wenngleich absehbar, dass die Bildform ›Panorama‹ zumindest für einen gewissen Zeitraum wiederersteht.⁷³ Damit soll nicht etwa auf das Bauernkriegspanorama von Tübke oder die ostentative Beschäftigung von Gary Hill mit dem Bourbakipanorama in Luzern angespielt werden, sondern auf Reminiszenzen, die in den Neuen Medien der Bildform des Panoramas erwiesen werden. Diese erscheinen nunmehr auf großformatigen Bilddisplays, vom Betrachter interaktiv erfahrbare und oftmals durch ›natürliche‹ Interfaces entgrenzt. Neben jüngeren Arbeiten von Jeffrey Shaw, Michael Naimark oder Luc Courchesne kann hier die 1998 auf der *Ars Electronica* ausgezeichnete CAVE-Instal-



Abb. 8

Maurice Benayoun: *Wold Skin* (CAVE-Installation, 1998).

lation *World Skin* des Franzosen Maurice Benayoun genannt werden. *World Skin* versetzt uns in eine Kriegslandschaft. Zerstörte Gebäude, Soldaten, Panzer, Trümmer, Verwundete. Bewaffnet mit einem Fotoapparat, bewegen wir uns unter einem tief verhangenen Himmel durch ein Panorama von Nachrichtenbildern verschiedener Kriegsschauplätze – ein Universum stummer Gewalt. Der Joystick ermöglicht Navigation durch die wie Potemkinsche Stellwände platzierten Soldaten verschiedener Zeiten und Länder, die kaleidoskopisch in einer raumgreifenden Sphäre des Todes verteilt sind. Maurice Benayoun versetzt die Besucher in ein Schlachtenpanorama, das mit der neuen CAVE-Technik interaktiv erfahrbar gemacht wird. Damit präsentiert sich der Franzose als Exeget des Panoramas, der mit neuester Bildtechnik Idee und Ästhetik des historischen Mediums aufgreift und erweitert.

Mit einer Kamera ausgestattet, können wir im Bildraum die von einem Silicon-Graphics-Rechner berechneten Szenarien fotografieren, können Bilder einfangen, doch wird das Fotografieren hier zur Waffe der Auslöschung: Was ›aufgenommen‹ wird, existiert für niemanden mehr. Das fotografierte Fragment verschwindet aus dem Bildraum und wird durch monochrome Felder und schwarze Silhouetten ersetzt. Je weiter wir in diese Bildsphäre eindringen, desto deutlicher wird ihr unendlicher Charakter. Diesen Eindruck steigert die Entdeckung, dass die zuvor eliminierten Bildteile andernorts wiederkehren und sich zu neuen Szenarien fügen.

Im CAVE, ein Kubus von 3–5 m Seitenlänge, können mehrere Besucher zeitgleich auf drei Wänden rundumlaufende, virtuelle Bilder wahrnehmen. Durch Shutterglases wirken die dargebotenen Objekte plastisch, als existierten sie innerhalb des CAVE. Datenbeamer, die außerhalb der Installation platziert sind, strahlen die Echtzeit-Bilder auf semitransparente Projektionswände, sodass im Inneren keine die Illusion beschneidende bildfreie Zonen verbleiben und die Betrachter den Eindruck körperlicher Anwesenheit im Bildraum gewinnen. Damit ist ein zentrales Charakteristikum virtueller Kunst erfüllt: Ein bildlicher Einschluss, der ein mehr oder minder starkes Empfinden der Immersion hervorruft und von der Außenwelt nachhaltig separiert. Von besonderer Bedeutung für die Entgrenzung mit dem Bildraum ist der Raumton. Was zunächst nach dem Kameraverschluss klingt, hört sich bald nach Schüssen an und steigert sich, entsprechend der Häufigkeit der Kamerabenutzung, bis zum MG-Feuer, wodurch sich die Auslöschung des Bildes durch Fotografie als Parallele zu zwanghaft automatischen Kampfhandlungen erweist.

Worum es hier geht, ist der Stellenwert des Bildes bei unserer Inbesitznahme von Welt. Grausige Realitäten werden auf bedeutsame Oberflächen reduziert.

Die Nachrichtenbilder verweisen auf ein Geschehen, gewähren uns jedoch keinen Anteil an dieser Tragödie ohne Ende. *World Skin* kreist um zwei weitere Bedeutungskerne: das narzisstische Phantasma der Einverleibung der Bildsphäre durch eine symbolische Erweiterung der Haut – eine Visualisierung der McLuhanschen »Extensions of Man« – sowie die thematische Charakterisierung der Haut als Grenze, die nicht zu überwinden ist. Mit einem neuen Medium versucht Maurice Benayoun in dieser alten Frage einen Schritt weiter zu gelangen. Dennoch muss auch er – wie die Betrachter im Sedanpanorama – erkennen, dass die Evolution der Illusionsmedien zwar immer neue täuschende Erscheinungen von Welt ermöglicht und das Präsenzgefühl durch immer neue Sinnesadressen evoziert werden kann, dass über die Technik jedoch nicht über die Schaffung von Bildwelten hinausgelangt werden kann.⁷⁴

- 1 Neue Preussische Zeitung – Kreuzzeitung Nr. 205, 4.9.1883, S. 1 (o. Verf.).
- 2 Porter (1777–1842) erzielte mit seinen Schlachtendarstellungen aus den englisch-französischen Kriegen und seinen Propagandabildern für das imperialistische England Pitt's neue Publikumsrekorde. Der ehemalige Militär Charles Langlois (1789–1870) schließlich, der in einer ganzen Reihe von Kriegen seiner Zeit gekämpft hatte, war vor allem mit Panoramagemälden, welche die napoleonischen Eroberungsfeldzüge zum Thema hatten, außerordentlich erfolgreich.
- 3 In London z.B.: Schlacht von Aboukir (1799), Trafalgar (1806), Waterloo (1816); in Paris: u.a. Schlacht bei Wagram (1810).
- 4 Gebhard Streicher: Panoramen. Fragen an die Geschichte einer Kunstform, in: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): Das Panorama in Altötting. Beiträge zu Geschichte und Restaurierung, München 1990, S. 19.
- 5 Vgl. etwa: Deutscher Reichs-Anzeiger und Königlich Preußischer Staatsanzeiger Nr. 206, Berlin 3.9.1883 abends, S. 2; sowie: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 22. Jg., 1.9.1883, S. 2.
- 6 Neben Kaiser Wilhelm I. waren anwesend: »Generalfeldmarschall Graf Moltke, Fürst Radziwill, Graf Lehndorff, Graf Pückler, Graf Perponcher, Graf Eulenburg, Prinz Reuß, die Generäle von Willisen, von Winterfeld, von Oppeln-Bronikowski, von Faber du Faur [...], der Reichstagspräsident von Levetzow, der Stadtverordnetenvorsteher Dr. Straßmann, die Minister von Puttkamer, von Bötticher, Dr. Friedeberg« usw. Vgl. Anton von Werner: Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890, Berlin 1913.
- 7 Es berichteten u.a.: Berliner Tageblatt Nr. 409, 2.9.1883, S. 1 (erstes Beiblatt); Deutscher Reichs-Anzeiger und Königlich Preußischer Staats-Anzeiger Nr. 206, Berlin 3.9.1883, S. 2 und S. 3; Germania, Zeitung für das Deutsche Volk Nr. 200, 13. Jg., Berlin 2.9.1883, S. 3; Militärzeitung: Das Panorama der Schlacht von Sedan, o. Dat. [Geheimes Staatsarchiv, I. HA, Rep. 92, VIII, Nr. 280–295], o.S.; Nationalzeitung Nr. 410, 36. Jg., 2.9.1883, S. 2, sowie Nr. 411, 2.9.1883, S. 2 (erstes Beiblatt); Neue Preussische Zeitung – Kreuzzeitung Nr. 205, 4.9.1883, S. 1; Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 22. Jg., Berlin 1.9.1883, S. 1; Die Post Nr. 240, XVIII. Jg., 3.9.1883, S. 1; Tägliche Rundschau Zeitung für Nichtpolitiker Nr. 204, 3. Jg., 2.9.1883, S. 2 f.; Vossische Zeitung, Berlin 2.9.1883, S. 2 f.
- 8 Offensichtlich war man mit seiner Landschaft so zufrieden, dass fast unmittelbar nach der Eröffnung, mit Patent vom 18. September, Bracht der Titel eines Königlichen Professors verliehen wurde. Vgl. Jahres-Bericht der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin für das Lehrjahr von Oktober 1883 bis August 1884, Berlin 1884, S. 3. Im Archiv der HdK, Berlin, Bestand 6, 129.
- 9 Gleichwohl als architektonische Leistung fand das Sedanpanorama in den Fachzeitschriften seinen Nachhall: Richard Rönebeck: Das Sedan-Panorama am Alexanderplatz in Berlin, in: Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 4, 1884, o.A., S. 114–116; Deutsche Bauzeitung Nr. 103, 17. Jg., Berlin 26.12.1883, S. 613–616; sowie ebd., Nr. 51, Berlin 25.6.1884, S. 302.
- 10 Analogien zur wenige Jahre zuvor fertig gestellten Siegestsäule sind unverkennbar.
- 11 Um eine klarere Beschreibung zu ermöglichen, soll die Verortung der Bildgegenstände an den

- Himmelsrichtungen des Orientierungsplanes erfolgen, der jedem Besucher des Panoramas zugänglich war.
- 12 Mit Pathos schreibt Pietsch in seinem Führer zum Panorama von einem »heroischen Todesritt, in welchem jene Regimenter sich mit Bewußtsein [...] opferten«. Vgl. Ludwig Pietsch: Das Panorama der Schlacht von Sedan, Berlin o. J. (ca. 1883), S. 2. Die Glorifizierung des besiegten Gegners sollte den eigenen Ruhm noch steigern.
 - 13 Adolf Rosenberg: Anton v. Werner, Bielefeld 1895, S. 75.
 - 14 Silvia Bordini: *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Rom 1984, S. 217.
 - 15 Deutsche Bauzeitung (Anm. 9), S. 614.
 - 16 Werner: *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890* (Anm. 6), S. 353.
 - 17 Allgemein: Dominik Bartmann: Anton von Werner: Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985. Ders. (Hg.): Anton von Werner, *Geschichte in Bildern, Ausstellungskatalog*, Berlin 1993.
 - 18 Am schärfsten Khaynach: »Werners Geist dominiert in Berlin, er ist gleichsam nur die künstlerische Seite des großen preußischen Waffenlagers. Wohin das müde Auge blickt – man sieht Soldaten, hohe und geringe, Fahnen, Gewehre und Kanonen, pomphafte Feste, wo ebenfalls ausschließlich Soldaten sind. Diese ganze steifleinene, unverschämte, trostlose, spießbürgerliche, feudale Gesellschaft hat Werner auf die Leinwand gebannt, so gründlich, peinlich und nüchtern, wie diese selbst ist und wie sie künftigen freien Geistern eine widrige Erinnerung an einen Teil deutscher Geschichte sein wird.« Vgl. Friedrich Freiherr von Khaynach: Anton von Werner und die Berliner Hofmalerei, Zürich 1893, S. 28.
 - 19 Vgl. Ekkehard Mai (Hg.): *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, 3 Bde., Berlin 1981, S. 458 ff. Ebenfalls die Untersuchung von Paret 1980 zur Kunstpolitik Werners in Berlin: Peter Paret: *The Berlin Secession*, Cambridge/Mass. 1980.
Zur Verdeutlichung der sprachlichen Radikalisierung, mit der die Auseinandersetzung um eine von Werner vertretene, normative Ästhetik geführt wurde, lohnt es sich, aus der berühmten Schrift Rembrandt als Erzieher von Julius Langbehn zu zitieren, einer Arbeit, die 1909 bereits in ihrer 49. Auflage erschien: »Das Schicksal der deutschen Nation ruht auf der Spitze des Degens, und wenn man sagen kann, daß dieser Degen »das deutsche Heer« heißt, so darf als die eigentliche Spitze desselben der »große Generalstab« gelten: von ihm hängt am letzten Ende das Schicksal Deutschlands ab. Und was für den Krieg gilt, gilt auch für die Kunst. Die Kunstpolitik wird zuweilen ein Krieg sein müssen«. Vgl. Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* [1889], Leipzig 1909, S. 264 f.
 - 20 Anton von Werner: *Ansprachen und Reden*, Berlin 1896, S. 42.
 - 21 Ohne direkte Nennung lehnte Wilhelm II. bekanntlich den Impressionismus und andere moderne Kunstbestrebungen schroff ab: »Wer sich vom Gesetz der Schönheit, dem Gefühl der Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust füllt, ob er sich auch nicht ausdrücken kann, loslöst und in dem Gedanken einer besonderen Richtung, einer bestimmten Lösung mehr technischer Aufgaben die Hauptsache erblickt, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst.« In: Paul Seidel (Hg.): *Der Kaiser und die Kunst*, Berlin 1907, S. 15, zit. nach Mai (Hg.): *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich* (Anm. 19), S. 462.
 - 22 Folglich vergleicht Paret Werners Rolle als Detailsammler mit der eines Fotografen: »and indeed Werner's function at Versailles was that of a highly privileged cameraman, who mingled with his subjects on terms of equality«. Vgl. Peter Paret: *Art as History: Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*, Princeton 1988, S. 167. Bartmann drückt diesen Sachverhalt folgendermaßen aus: »[...] die photographische Treue seines Stiles trägt dazu bei, seine Werke als Quelle anzuerkennen«. Und weiter: »Dahinter verbirgt sich oft eine propagandistische Intention, die aufgrund meisterlicher Suggestion nur den Schluß zuläßt: Ja, genauso muß es gewesen sein!« Bartmann: Anton von Werner (Anm. 17), S. 9.
 - 23 Ebd., S. 10.
 - 24 Vgl. Thomas W. Gaetgens: Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches, Frankfurt/M. 1990.
 - 25 Bei Rosenberg heißt es: »Er weiß volkstümlich und anschaulich zu schildern und alle Details der Uniformierung und Bewaffnung mit militärischer Akuratesse wiederzugeben, weshalb das Auge der Soldaten mit besonderem Wohlgefallen auf seinen im allgemeinen etwas nüchternen Darstellungen weilt.« Adolf Rosenberg: Das Sedanpanorama in Berlin, in: *Kunstchronik* Nr. 43, 18. Jg., 20.9.1883, S. 730.

- 26 Vgl. Vossische Zeitung vom 2.9.1883 (Anm. 7), S. 1.
- 27 Thomas Nipperdey betont: »Der Tag des militärischen Sieges, der Sedantag, entwickelte sich dann relativ schnell zum eigentlichen Reichsfeiertag.« Vgl. ders.: *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Bd. 2: *Machtstaat vor der Demokratie*, München 1992, S. 260.
- 28 In der gesellschaftskulturellen Arbeit von Hermann Glaser: *Die Kultur der Wilhelminischen Zeit*, heißt es: »Nach einem Ausspruch Benedetto Croce haben vor allem die deutschen Professoren dazu beigetragen, daß das deutsche Philistertum nach 1871 das sogenannte Sedanlächeln auf den Lippen spielen ließ, dieses Gefühl der Überlegenheit über andere Völker, diese Verachtung für die dekadenten und bereits degenerierten lateinischen Rassen, für deren moralische Korruption und die elenden parlamentarischen Kämpfe.« Hermann Glaser: *Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche*, Frankfurt/M. 1984, S. 233.
- 29 Werner: *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890* (Anm. 6), S. 332. Auch Prinz Wilhelm erschien am 28. und 29. Mai in der Panoramarotunde, um sich vom Fortgang der Arbeiten zu überzeugen.
- 30 Eine martialische Schilderung in: *Vom Kriegsschauplatz. Illustrierte Kriegszeitung für Volk und Heer. Illustrierte Geschichte des Krieges von 1870/71 für Volk und Heer* Nr. 23, Stuttgart 1870/71, S. 8 (Abb. 33).
- 31 Werner: *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890* (Anm. 6), S. 345.
- 32 Ebd., S. 349.
- 33 Ebd.
- 34 *Generalstabswerk (1874–81): Der deutsch-französische Krieg 1870/1. Redigiert von der kriegsgeschichtlichen Abtheilung des großen Generalstabes, Erster Theil, Geschichte des Krieges bis zum Sturz des Kaiserreichs*, Bd. II, Berlin, S. 1239.
- 35 Vgl. *GSStA, I. HA, Rep. 92, Vlf.*, 158 sowie die Liste auf 159 f.
- 36 Werner: *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890* (Anm. 6), S. 354.
- 37 Ebd., S. 354.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd., S. 374.
- 41 Ebd., S. 376.
- 42 Der Mangel an Zerstörung wurde fast als unrealistisch empfunden. Die *Vossische Zeitung* schrieb: »Alles was von Gebäuden und ganzen Ortschaften auf der Strecke Floing-Sedan [...] vorhanden ist, sieht fast bedenklich intakt und schmuck, ordentlich sonntäglich aus.« Vgl. *Vossische Zeitung*, Berlin 2.9.1883 (Anm. 7), S. 2. Dieser Kritik pflichtete auch der Redakteur der *Militärzeitung* bei: »Wir haben uns auch über die vortrefflich, im inneren Dienst geschulten Truppen gefreut, welche theilweise mit einem ›Helmputz‹ zur Schlacht ziehen, den wir in dieser blitzenden Vollkommenheit bei Friedensparaden kaum gesehen haben.« Ebd.: *Das Panorama der Schlacht von Sedan*, o. Dat., [GSStA, I. HA, Rep. 92, VIII, Nr. 280–295,] hier: S. 3.
- 43 Werner: *Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890* (Anm. 6), S. 403.
- 44 Vgl. *Nationalzeitung* vom 2.9.1883 (Anm. 7), S. 2.
- 45 Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991.
- 46 Hermann von Helmholtz: *Optisches über Malerei [1871]*, in: *Vorträge und Reden*, 5. Aufl. Braunschweig 1903, S. 96.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd., S. 100.
- 49 *Vossische Zeitung*, 2.9.1883 (Anm. 7), o. S.
- 50 Vgl. *Militärzeitung: Das Panorama der Schlacht von Sedan*, o. Dat., [GSStA, I. HA, Rep. 92, VIII, Nr. 280–295,] hier: S. 3.
- 51 Helmholtz: *Optisches über Malerei* (Anm. 46), S. 100.
- 52 François Robichon: *Les Panoramas de Champigny et Rezonville par Edouard Detaille et Alphonse De Neuville*, in: *Bulletin de la Société de Histoire de l'Art français*, 1979, S. 259–279. Ders.: *Emotion et sentiment dans les panoramas militaires après 1870*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 42, 1985, S. 281–287.
- 53 Der vielleicht nahe liegende Ansatz zur Rezeptionsästhetik, wie er in Anlehnung an neuere Methoden der Literaturwissenschaft von Wolfgang Kemp vorgeschlagen wurde, erfasst mit seinem Begriff der Leerstelle die im Panorama wirkende Bildstrategie der Immersion nicht. Vgl. Wolfgang Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, S. 7–27.
- 54 Vgl. *Nationalzeitung* vom 2.9.1883 (Anm. 7), S. 2.

- 55 Im Vergleich zum Panorama der Schlacht von St. Privat konstatiert die Vossische Zeitung zwar einen Mangel an Gewaltdarstellungen, betont jedoch, dass der Überblick über die Schlacht im Sedanpanorama »keineswegs« gegeben sei: »Das ›Kesseltreiben‹ kommt nirgends zur Erscheinung.« Vgl. Vossische Zeitung vom 2.9.1883 (Anm. 7), o.S.
- 56 Vgl. Nationalzeitung vom 2.9.1883 (Anm. 7), S. 2.
- 57 Vgl. Robichon: *Emotion et sentiment dans les panoramas militaires après 1870* (Anm. 52), S. 281 f.
- 58 Vossische Zeitung vom 2.9.1883 (Anm. 7), o.S.
- 59 Ebd.
- 60 Musikalische Unterstützung gehörte in Schlachtenpanoramen zur Tradition: Samuel James Arnold nutzte bereits 1802 in seinem in London gezeigten Panorama der Schlacht von Alexandria die involvierende Kraft der Musik.
- 61 Schon im Moving Panorama wurden um 1820 über eine verborgene Mechanik Bildstreifen von vielen Metern Länge vor dem fixierten Betrachter abgerollt. Ab 1834 datieren die ersten Doppeleffekt-Dioramen. Die doppelseitige Bemalung eines transparenten Trägers, beispielsweise der Tag- und Nachtsicht eines Ortes, die mittels einer differenzierten Apparatur einen sukzessiven Beleuchtungswandel von Auflicht zu Durchlicht erfuh, bewirkte für den Betrachter den Eindruck von Wandel im Zeitverlauf. Wenig bekannt sind die dioramatischen miniaturisierten Schaubilder von Karl Friedrich Schinkel. Schinkel ›belebte‹ gewissermaßen die musikunterlegten Schaubilder mit mechanisierten Miniaturfiguren. »Es waren hauptsächlich die Bewegungen von kleinen Figuren aus Pappe, die solche Bilder für ein breites Publikum anziehend machten.« Vgl. Helmut Börsch-Supan: *Die Anfänge des Panoramas in Deutschland*, in: *Sind Briten hier? Relations between British and Continental Art 1680–1880*, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Augsburg 1981, S. 173. Ebenfalls: Alfred Auerbach: *Panorama und Diorama. Ein Abriss über die Geschichte volkstümlicher Wirklichkeitskunst*, 1. Teil: *Das Panorama in den Anfängen und der Blütezeit*, das Diorama bis auf Daguerre und Gropius, Grimm i. P. 1942, S. 25 ff.
- 62 Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M. 1980, S. 26.
- 63 Ebd., S. 9. Vgl. zur These von Oettermann die Kritik von Siegfried Gronert (1981): *Das Panorama*, in: *Kritische Berichte*, Heft 3, 9. Jg., S. 44. Ebenfalls die kritische Stellungnahme von Hans Blumenberg: *Höhlenausgänge*, Frankfurt/M. 1989, Anm. 12. Der Begriff der »symbolischen Form« geht bekanntlich auf den Aufsatz *Perspektive als ›symbolische Form‹* von Erwin Panofsky zurück. Vgl. ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1924/25, S. 99. Panofsky wiederum schöpfte aus dem Diskurs mit Ernst Cassirer und dessen Vortrag *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*. Vgl. ders.: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921–22*, hg. v. Fritz Saxl, Leipzig 1923, S. 11–39.
- 64 Schlacht um Stalingrad, Wolgograd 1962, UdSSR; Schlacht bei Al-Qadissiyah, Al-Mada'in 1968, Irak; Panorama der Befreiung von Plevna, Plevna 1977, Bulgarien; Schlacht bei Teschou, Pjongjang o. J., jedoch nach 1987, Nordkorea; Panorama des Arabisch-Israelischen Krieges, Kairo 1988, Ägypten; Schlacht an der Lo Gou Brücke am 7. Juli 1937, Peking 1988, China. Vgl. Ralph Hyde: *Panoramania! The art and entertainment of the ›all-embracing‹ view*, introduction by Scott B. Wilcox, London 1988, S. 200 f. Ebenfalls die Angaben bei Bernhard Comment: *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris 1993, S. 107. Das Bauernkriegs-Panorama von Bad Frankenhausen bleibt in diesem Zusammenhang unberücksichtigt, da es sich nicht um ein Panorama im Sinne eines illusionistischen, ortshomogenen, zeiteinheitlichen Bildes handelt.
- 65 Gebhard Streicher: *Panoramen. Fragen an die Geschichte einer Kunstform*, in: Michael Petzet (Hg.): *Das Panorama in Altötting. Beiträge zu Geschichte und Restaurierung*, München 1990, S. 18.
- 66 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. 1977, S. 263.
- 67 *Deutscher Reichsanzeiger und Königlich Preußischer Staatsanzeiger*, Nr. 206, Berlin 3.9.1883, S. 3.
- 68 Vgl. Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1972, S. 29 f.
- 69 Vgl. Wolfgang Kemp: *Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama*, in: *Moderne Kunst 1, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, hg. v. Monika Wagner, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 91.
- 70 Anders das Panorama der Schlacht von Champigny (Paris 1882, 120 x 15 m). Genau wie das 1884 in Wien präsentierte Panorama der Schlacht von Rezonville wurde es in Fragmente zerschnitten und von 1892 bis 1896 verkauft. Vgl. Alphonse Deneuville dit de Neuville: *Retrospective* (Ausstellungskatalog), Saint-Omer 1978, S. 5.

- 71 So Dominik Bartmann in einem Brief vom 5.8.1996 an den Verfasser.
- 72 Auf die Anfrage von Admiral von Uslar nach dem Verbleib des Panoramas antwortete die Direktion der Nationalgalerie mit Brief vom 25.2.1935: »Sehr geehrter Herr Admiral! [...] Das Sedanpanorama wurde der National-Galerie im Jahre 1928 zur Aufbewahrung übergeben. Wegen der großen Ausmaße wurde es bereits gerollt hier abgeliefert. [...] Heil Hitler Der Direktor.« [Archiv der Nationalgalerie (NG), Gen. 15, Bd. 12, Journal Nr. 374/35].
- 73 Hierzu: Oliver Grau: Into the Belly of the Image: Historical Aspects of Virtual Reality, in: Leonardo, Vol. 32, No. 5, 1999, S. 365–372. Ders.: The History of Telepresence: Automata, Illusion, and The Rejection of the Body, in: Ken Goldberg (Hg.): The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology on the Internet, Cambridge/Mass. 2000, S. 226–246.

Andrea Schütte

BILDER / SCHREIBEN IM HISTORISMUS JACOB BURCKHARDTS*

Am Anfang geht es um den Anfang. Und der scheint nicht besonders leicht zu fallen. Das jedenfalls zeigt der Titel dieses Beitrags, in dem der Schrägstrich ein flüßiges oder zumindest flüchtiges Lesen irritiert oder verhindert. Der Anfang scheint so wichtig zu sein, dass hier nicht ganz geklärt ist, was unbedingte Priorität beanspruchen darf – die Bilder oder das Schreiben, die geschriebenen Bilder oder das bebilderte Schreiben? Man scheint um den Raum zu kämpfen, der *ex nihilo* epiphanisiert, um ihn zuerst zu besetzen. Oder es geht bei diesem Anfang um absichernde Inklusivität. Was jenseits des Schrägstrichs ist, soll an den Aspekt erinnern, der diesseits des Zeichens gerade nicht präsent ist, und so verweist die eine Seite immer auf die andere, um alles Mitgemeinte präsent zu halten. Zumindest dupliziert dieser Anfang die Tätigkeit des Anfangens, anstatt zügig und linear das Begonnene zu beenden.

Dabei ist nicht erst seit Derrida suspekt, beim Anfang zu verharren. Das Hypostasieren des Anfangs verrät, dass man davon überzeugt ist, dass jeder folgende Gedanke eine unreduzierbare Relevanz hat. Wo der Anfang so wichtig ist, ist der gesamte Text alles andere als trivial; hier ist der Anfang die prophetische Verkündigung von ›Bedeutung‹ schlechthin. Das, was sukzessive kommt, ist von dem emphatischen Auftritt des Anfangs tingiert und erhält so vom Anfang eine wichtige Ausstattung: es ist immer *vor* allem anderen, *prae-esse*, d. h. der Anfang macht sich und alles andere präsentisch. Der Anfang ist ein Medium der Präsenz.

Auch Jacob Burckhardt bewegt die Frage nach dem Anfang, was in den ausführlichen Einleitungen und Erklärungen zu seinen Schriften sehr deutlich wird. Die Tektonik seiner Texte wird jeweils neu verhandelt: Fragen nach Anordnung und Darstellung sind nie ganz erledigt, sodass die Repräsentationslogik zur zentralen Kategorie seiner Texte avanciert.

Wo aber fängt Burckhardt an, wenn auch in seinen Texten alles gleich wichtig ist und nichts zu weit entfernt vom Moment des Erfassens sein soll, was aufgrund der Diskursivität eines Textes, aufgrund des Lesens in der Zeit, nun einmal nicht zu verhindern ist? Burckhardt hat eine schlichte Lösung: er erklärt einfach alles zum Anfang bzw. macht den Anfang ubiquitär:

In der Darstellung wie beim Studium frägt man sich mit Zagen, wo man nur anfangensolle. Die Antwort wird lauten: jedenfalls irgendwo. Vor allem: Da die Dinge sich allerorts berühren, sind Wiederholungen unvermeidlich.¹

Wo überall angefangen werden kann, haben die Dinge den gleichen Status bzw. die gleiche Funktion, rücken – historisch und darstellerisch relativiert – zusammen. Problematisch ist dann nicht mehr ein eventueller qualitativer Unterschied des darzustellenden Stoffes, denn bei der Textbearbeitung erfährt ja alles eine ›Gleichrichtung‹ im Sinne der individuellen Intention. Problematisch ist dagegen die Fülle. Wie und was ist auszuwählen, wenn alles ›anfangstauglich‹ ist, d. h. ›textwürdig‹? Und vor allem: wie kann auf der Textebene repräsentiert werden? Wie kann die Masse des Darzustellenden in eine Reihe geordnet werden, um den Zusammenhang abzubilden, der nun einmal auf Ereignisebene da ist, ohne gleichzeitig das ehrgeizige Ziel aufgeben zu müssen, alles Geschehene zu integrieren und alles auf einmal zu adressieren?

Um aus der Spannung zwischen der Diskursivität der Texte einerseits und der dauerhaften Gleichzeitigkeit des Darzustellenden andererseits herauszukommen, findet Burckhardt ein angemessenes Repräsentationsverfahren:

Vor allem ist unsere Rede immer nur sukzessiv, allmählich berichtend, während die Dinge ein größtenteils gleichzeitiges, gewaltiges Eins gewesen sind. Es handelt sich um ein ungeheures Kontinuum, das am richtigsten als Bild zu gestalten wäre in der Form des *Pinax*, und das den Darsteller beständig schon damit irre macht, daß derselbe einzelne Gegenstand uns bald an der Peripherie und leicht zu erreichen, bald schon entfernter, bald geradezu im Zentrum erscheint.²

Burckhardt schlägt ein Darstellungsverfahren vor, das die Kluft zwischen der Linearität der zeitlichen Abfolge und dem Allerfassen in der Momentaufnahme problemlos überspringt: die Darstellung in Form des *Pinax*. Hierin findet er sein ›Medium der Präsenz‹, das die ordentliche Abfolge der Zeit in Verlegenheit bringt.

Im Folgenden möchte ich drei Bilder vorstellen, die für eine Technik stehen, Dinge so zu konstellieren, dass sie Vergangenheiten zu ständiger Präsenz animieren. Diese drei Bilder sind gleichzeitig drei Bedeutungen von ›*Pinax*‹.

I. LANDKARTE

Eine Bedeutung von *Pinax* ist ›Landkarte‹. Und tatsächlich entspricht das topographische Modell Burckhardts Textverständnis. Von jedem Ausgangspunkt, Anfangspunkt, kann man mitten in die Infrastruktur des Systems gelangen und auf zahlreichen Verbindungsstraßen zum gewünschten Ziel kommen. So wie die Kar-

tographie vernetzt, ist für Burckhardt auch der Text ein Gewebe unterschiedlicher Diskursfäden, die auf der Ebene höchster Komplexität miteinander verwoben sind. Dieses Gewebe strukturiert das kulturelle Feld und bildet es in Form des Textes ab. Die kartographische Textur leistet genau das, was Burckhardt vorschwebt: eine Textur zu kreieren, die die (Über-)Fülle an Zeichen so organisiert, dass sie alle untereinander verbunden und gleichzeitig noch darstellbar sind:

Man möchte sich eine riesige Geisteslandkarte auf der Basis einer unermesslichen Ethnographie denken, welche Materielles und Geistiges zusammen umfassen müßte und allen Rassen, Völkern, Sitten und Religionen im Zusammenhang gerecht zu werden strebte.³

Der Text als Landkarte – eine Landkarte, die allerdings nicht das überschaubare Ergebnis einer präzisen Geodätisierung, sondern vielmehr – wie Burckhardt sagt – »unermesslich« ist. Gemessen werden können die Einträge nicht mehr, und der Abstand zwischen den Einträgen, also die Entfernung von einem Detail zum anderen, ist ja auch irrelevant. Schließlich ist alles – mit Droysens Worten – »gleich weit von Gott entfernt«. Und gleich schnell zu erreichen, gleich schnell zu appäsentieren. Burckhardts historiographisches Ideal ist eine Textur, die sich einerseits als infinite Vernetzung ausgibt, andererseits gar keine Ausbildung von Strukturen akzeptiert, da alle Relata immer im großen Pool des *hic et nunc* prä-



Abb. 1

Anton Raphael
Mengs: Allegorie
der Geschichte,
1772/73.

sentierbereit gehalten werden. Diese ständige Präsenzpflcht macht die »Geisteslandkarte« denn auch zu einer »Geisterlandkarte«, zu etwas Monströsem.

II. SCHREIBTAFEL

Clio, Muse der Geschichte, findet ihre typische Darstellung in der Kunst als schreibende Figur, die ihren Pinax auf den Rücken eines entblößten alten Mannes, der Allegorie der Zeit, stützt und das von einem Gott oder Genius Diktierter auf der Schreibtafel niederschreibt. Der historische Diskurs ist mit seiner Verschriftlichung verbunden, die aber keineswegs unmittelbar erfolgt, wie man an den zahlreichen Ablenkungsstrategien auf dem Gemälde sehen kann: Clio schaut auf den doppelköpfigen Janus, der weist in ein Museum etc. Das Endprodukt ist seiner Konzeption nach alles andere als unmittelbar, präsentisch. Wie kann dann aber die historiographische Textur ein »Medium der Präsenz« sein?

Konstitutiv für das Geschichtsbewusstsein ist bei Burckhardt gerade die Kippbewegung zwischen Nicht-Präsenz und Präsenz. Epistemologisch muss der Gegenstand zunächst in die Ferne rücken, aus der Präsenz entlassen werden, um erkennbar und verhandelbar zu sein. Das Erkenntnisobjekt muss erst ein eigenes Thema sein, bevor es dann zurückgeholt wird durch das Prinzip »Lebensnähe«. Erst muss eine Sache verschwinden, dann darf sie anklingen, erst wird sie fremd, dann vergegenwärtigt. So erzeugt man Vergangenheit, und dementsprechend ist auch das Geschichtsbewusstsein nicht als Linie zu denken, sondern als Bewegung von interferierenden Strukturen. Geschichte ist keine Linie, sondern eine Kippbewegung zwischen Präsenz und Nicht-Präsenz.

Das wirft natürlich den ordentlichen Ablauf des Darzustellenden durcheinander. Burckhardt allerdings, den auch keine Anfänge sorgen, stört das weniger. Anstelle eines Gegenstandes, der progredierend und organisch präsentiert wird, verfährt Burckhardt gemäß der Entfaltungslogik der darzustellenden Phänomene »ruckweise«, »sprung- und stoßweise«, ⁴ ebenso wie Clio, die von einem zum anderen und dann noch auf ihr Buch schauen muss. Burckhardt beschreibt sein »ruckweises« Organisationsverfahren so:

Ich bin doch einigermaßen inficirt von jener Idee, welche einst beim Bier in der Wirthschaft gegenüber vom badischen Bahnhof zur Sprache kam: einmal auf meine curiose und wildgewachsene Manier das Hellenenthum zu durchstreifen und zu sehen, was da hinauskommt.⁵

Seiner »wildgewachsenen Manier« der Behandlung von Gegenständen entspricht auf der Darstellungsebene ein parametrisches Vorgehen, das die ruckweise gewonnenen historischen Einsichten zusammenfügt. Und zwar mit einem individuellen Rhythmus. Sein Charakteristikum hat der Text in seiner Tektonik, die nach metrischen Aspekten aufzuschlüsseln ist. War das historistische Anliegen eine Neufundierung der Wissenschaft auf der Grundlage von ›Tatsächlichkeit‹ (Ranke: »wie es wirklich gewesen ist«), so entlässt die Geschichtswissenschaft nun eine Kunst aus sich: das literarische Vermögen der Poiesis. Essenzialität wird in Ästhetik überführt.

Burckhardt will seine Texte als Konfiguration verstanden wissen, in der Disparates zu einer Gestalt gefügt ist. »Subordination«, sagt er, »ist Nichtgeschichte«, ⁶ das heißt, was sich als Geschichte mit kausallogischem Konnex aufdrängt, wird von seinem Textverständnis disqualifiziert. »Das Koordinieren ist Geschichte«, ⁷ setzt er dem entgegen und präsentiert Texte, deren Elemente gegen- und nebeneinander stehen. Kontiguität dominiert die Kontinuität. Man parallelisiert, man zieht Entferntes zum Vergleich heran, man betreibt »halb zufällige« ⁸ Textstudien und produziert einen ›halb zufälligen‹ Text. Den einzelnen Elementen wird es überlassen, ihre Plätze in der Narratio frei zu wählen, sodass das Ganze nicht selten etwas derangiert anmutet.

Damit diese waghalsigen, postmodern anmutenden Maximen nicht unkontrolliert bleiben, fängt Burckhardt sein Vorhaben immer wieder mit seiner pathetischen Rhetorik ein: Die ›Einheit des Blicks‹, die ›intuitive Schau des inneren Bandes‹ und andere – austauschbare – Ausdrücke gewährleisten, dass der Text nicht auseinander birst. Das organisierende Subjekt fügt von der Beobachterposition aus die Teile zusammen, und das mit Synthesekategorien, die Burckhardt eigentlich loswerden möchte. So schleicht sich das desavouierte idealistische Getöse doch wieder ein, wo der Freilauf des Textes zu gefährlich werden könnte:

Vorstellungen aller Art hängen sich aneinander, quellen auseinander hervor und leben dann sogleich in reichlicher Verbildlichung weiter ... Auf diese und ähnliche Weise geraten immer mehr Lebenssphären in den Bereich und Schutz einer und derselben Gottheit, sei es mehr durch eine Art von Konsequenz oder durch eine leise Bilderverknüpfung.⁹

Durch die Vorstellungskraft entstehen Bilder, die nicht durch Zusammensetzung gewonnen werden, sondern autopoietisch aus sich herauswuchern und eine eigene Verbindungslogik generieren. Die wuchernden Bilder können nicht mehr durch eine zeitliche Lineatur eingefangen werden, sondern geben als enttempora-

lisierte ein ganz anderes Erschließungsmuster vor, das sich eher räumlich und als Gleichzeitigkeit entfaltet. Die Synopse der Einzeldinge wird zunächst von Burckhardt favorisiert, d. h. eine Synchronisierung aller Gegenstände und Phänomene und deren zeitgleiche Abbildung. Aber dann scheint Burckhardt Zeitgleichheit mit Zeitenthabenheit zu verwechseln: man findet sich im Bereich des Göttlichen wieder, und anstelle der unordentlichen Text- und Bildwucherung regiert eine Gottheit die Textproduktion und verknüpft die Bilder heimlich.

Normalerweise vermeidet Burckhardt einen derart frommen Ton. An die Stelle eines über der Geschichte waltenden Gottes tritt bei Burckhardt der Geist. Mit diesem Begriff (der eigentümlicherweise nicht weiter erläutert wird) nimmt Burckhardt eine vermittelnde Position zwischen der von ihm abgelehnten Metaphysik einerseits und einem empiristischen Materialismus andererseits ein. Der Geist ist genau das ungenaue Prinzip, das den Zusammenhalt der Textur leistet. Er wohnt jedem Detail inne, kann zum Vorschein kommen, in jedem Fall aber garantieren, dass die Einzelteile des Diskurses zusammengehören, da sie alle Phänomene des einen Geistes sind. Damit ist der Geist eine rein funktionale Komponente des Diskurses, ein zusätzlicher, körperloser Diskurs. Er sorgt dafür, dass die darzustellenden Dinge so weit homogenisiert werden, dass der entstehende Text genügend Kohärenz aufweist. Das ist nicht schwer, findet sich der Geist doch in jedem Phänomen wieder. Noch so disparate Dinge können aneinander gereiht werden, da in ihnen allen ein gemeinsamer Geist waltet. Darum ist die semantische Leere des Geistbegriffs erklärlich: es gibt nur noch allgemeine Wahrheiten, und die können nur noch geschaut werden. Diese geschauten Wahrheiten sind jederzeit zu vergegenwärtigen, gerade weil sie nicht von Zeit- oder Raumkoordinaten abhängig sind. Mit der Einführung des Geistes kann jedes Detail jederzeit Gegenwärtigkeit beanspruchen, hat also die Macht der ständigen Präsenz.

Das Prinzip scheint sehr einfach zu sein: Wird jedem Phänomen derselbe Geist prädiziert, können Auswahl und Anordnung beliebig sein, da der Geist das Feld des Nebeneinanders schon homogenisiert. Eine derartige Gleichrichtung kann aber zu fatalen Konsequenzen führen, wie Burckhardt an Thomas Buckle zeigt:

Und dann die Gefahr des Erlahmens, wenn man zu lange mit lauter homogenen Sachen von beschränktem Interesse zu tun hat! Buckle hat sich an den schottischen Predigten des 17. und 18. Jahrhunderts seine Gehirnlähmung geholt.¹⁰

Die Anordnung des Feldes ist somit eine kunstvolle Angelegenheit, ein poetisches Werk (»Die Geschichte ist und bleibt mir Poesie im größten Maßstabe«).¹¹

Damit der Leser sich keine Gehirnlähmung holt, wird von Burckhardt denn auch virtuos kombiniert, recycelt und »gezimmert«. ¹² Das Wichtigste an den darzustellenden Dingen ist für ihn ihre »Fähigkeit zu Renaissance«, ¹³ also ihre mögliche Wiederverwertung in anderen Kontexten. Das Textgebäude wird ständig restauriert, da Burckhardt »durch unermüdliche Kombination der Reste« ¹⁴ zu immer neuen Ideen der Textgestaltung kommt.

Quelle seiner Kreativität sind die anderen Disziplinen. Grenzen zu den anderen Fächern werden von Burckhardt beiseite gestellt. Stattdessen favorisiert er einen Wissenschaftszugang in Form einer *visio in distans*: Vom entfernten Punkt blickt der Wissenschaftler auf sein Feld, kann es von hier aus erweitern, umstrukturieren und in Bewegung setzen. Ziel ist, das Episteme zu verflüssigen:

Es ist in dieser deutschen Studirstubenwelt eine [vergebliche Mühe] ohne Gleichen ... *Das* wissen diese und andere Leute nicht mehr, daß wahre Geschichtsschreibung ein Leben in jenem geistigen Fluidum verlangt, welches aus Monumenten aller andern Art, aus Kunst und Poesie ebenso gut dem Forscher entgegenweht, wie aus den eigentlichen Scriptoren. ¹⁵

Und so kommt es in Burckhardts Texten zu den gewünschten Verschiebungen. Die »akademische Praxis« soll »schwanken«, ¹⁶ Neukontextualisierungen sollen stattfinden, sodass ein Fach zur Matrix des anderen werden kann. Ein Fach ist nur es selbst, wenn es auf andere Felder verweist, also im Verschiebeprozess. (Universales Erschließungsmuster ist allerdings letztlich die Poesie, von der aus gedacht und auf die hin formuliert wird.) Das bedeutet für Burckhardt, dass Wissensorganisation nicht nach dem Prinzip der Metapher funktioniert – die er als Figur eher »schädlich« findet –, ¹⁷ sondern nach dem Prinzip der Metonymie. Was er sich damit einhandelt, ist ihm klar: Durch die ständige Verschiebung ist der Verlauf des Textes nicht mehr abzusehen. Clio malt Zick-Zack-Wege auf ihrem Pinax.

III. GEMÄLDE, BILD – DIE PINAKOTHEK

Im 19. Jahrhundert etablieren sich in Europa die ersten großen Nationalmuseen. Während es private Kunst- oder Kuriositätensammlungen schon drei Jahrhunderte zuvor gab, entstehen die öffentlichen Museen erst später. Nach dem Britischen Museum in London, das im 18. Jahrhundert als erstes staatliches Museum gegründet wurde, steigt im Laufe des 19. Jahrhunderts die Zahl der Museen exponentiell an. Movers des Museumsbooms ist das Anliegen, vergangene Zeiten ab-

zubilden, repräsentative Bereiche des kulturellen Lebens zur Schau zu stellen, das nach eigenen Vorstellungen rekonstruiert ist.

Damit leisten die Museen einen wichtigen Beitrag zur Geschichtsschreibung im weitesten Sinne. Vergangenheit ist nun auf anschauliche Weise gegenwärtig: Sie präsentiert sich in pinaktischer Darstellung, indem sie Geschichte ins Bild einschreibt und sich in ihm verwirklicht: methodisch im speziellen, zeitgebundenen Modus seiner Herstellung, inhaltlich in der Darstellung einer historischen Szene oder Person. Es geht hierbei um die synchrone Erkenntnis von Momenten der alten oder jungen Vergangenheit, die im Angesehenen unverbunden neben- und ineinanderliegen. Im gestalteten Pinax können alle seine Momente, sowohl seine Konstitutionsbedingungen als auch seine Auslegungen, zugleich präsentiert werden. Anstatt eine chronologische Ordnung abzubilden, geht es beim Bild um eine eidetische Ordnung, die alles, Kategoriales und Konkretes, Form und Stoff, Inhalt und Textur, zugleich bietet.

Das entspricht in jeder Hinsicht Burckhardts Vorstellungen. Geschichte formt sich zu »Gestaltenkreisen«, zu »Bilderkreisen«¹⁸, die sich in der Gestaltschau erschließen, und zwar in Form eines komplexen Raumes, nicht als Lineatur, und gemäß Burckhardts Präsentismus synchron und nicht sukzessiv. In der Bildschau realisiert sich das absolute Präsens aller Konstituenten, womit sie dem rasch vorüberziehenden, diskursiven Leben entgegenstehen. Die Bilder und Bilderzyklen, für Burckhardt die einzig angemessene Wahrnehmungs- und Darstellungsform, werden zu diesem Zwecke gesammelt und in Museen aufgehoben, um ihre historiographische Funktion zu erfüllen.

Damit ist das Museum eine genuin historistische Einrichtung. Das Vergewärtigen von Vergangenheiten geschieht, um aus dem Rankeschen Diktum ihres »Gleichseins vor Gott« heraus diese Vergangenheiten dem Betrachter gleich nah zu machen. Teilt das analytisch verfahrenende, wissenschaftliche Vermögen die Geschichte in Gradationen ein, die je nach zeitlichem Abstand mehr oder weniger präsent sind, und hierarchisiert die Realzeit, so nimmt die Anschauung dagegen die Geschichte in ihrer Totalität wahr und stellt alle Epochen in einer Idealzeit gleich. Dabei werden die Vergangenheiten nicht homogenisiert, sondern die ästhetische Wahrnehmung wahrt die historischen Differenzen. Sie werden im Pinax nicht zusammengeschmolzen, können aber zusammengeschaut werden.

Das museale Prinzip lässt Unterschiedliches auf engem Raum verdichten und so eine neue Textur begründen. Die Repräsentation selbst gibt zwar eine Logik der Anordnung vor, die kann aber vom Betrachter modifiziert werden, indem er sich selbst seine persönliche Rezeptionsanordnung wählt. Die Textur des Mu-

seums ist also in ständiger Bewegung, was dem Geschichtsbewusstsein und der Vorstellung vom Text förderlich ist, allerdings nur bis zu einem gewissen Grad: Der ist erreicht, wenn so viel Material vom Museum resp. Text angehäuft wird, dass der Behälter auseinander zu platzen droht. Burckhardt bemerkt zum Britischen Museum:

Der Reichthum desselben ist ganz fürchterlich, écrasant, von den 10 Fuß hohen ägyptischen Königsköpfen und den 16' hohen assyrischen Stieren bis auf die kleinsten Sächlein aus Elfenbein etc. Beim Anblick der echten griechischen Sachen, die 2 enorme Säle füllen, lief der Schweiß über mich.¹⁹

Oder zum South Kensington Museum, das er als »Irrgarten«²⁰ bezeichnet:

South Kensington Museum. Da wuchs denn mein Staunen noch um ein Beträchtliches! Wo soll das hinaus mit unserer Kunstgeschichte, wenn auf diese Manier gesammelt wird? und Niemand die eigentliche Gesamtübersicht mehr macht? Hätte ich ein Jahr zu verthun, ich würde in die Hände spucken und mich mit anderer guter Leute Hülfe bemühen, die lebendigen Gesetze der Formen in möglichst klare Formeln zu bringen.²¹

Es geht also nicht bloß um irgendwelche Übungen der poetischen Praxis, die jede Neukombination als glücklich gelungenes Experiment feiern, sondern für Burckhardts Textur-Verständnis muss die jeweilige Anordnung gewisse Hinsichten haben. Sobald der ursprüngliche Funktionszusammenhang der Museumsgegenstände aufgehoben ist (eben weil sie vom Museum aus ihrem kulturellen Zusammenhang genommen werden) und sie in einen neuen Repräsentationszusammenhang gebracht werden, stellt sich die Frage nach der Motivation dieser Ordnung. Dabei sind gewisse leitende Hinsichten unentbehrlich.

Auch Burckhardts kreative Vorarbeiten zu seinen Texten sollen ein System haben. Er fertigt Collagen aus Chroniksnipseln, Abschriften, Abteiwappen, Stammbäumen, Stadtplänen u.ä., die er dann anschließend kommentiert und für die er noch ein Verweissystem erstellt. Allerdings bleibt das gedankliche Konzept dunkel, es überwiegt das Textdickicht. Die Textsorten gehen schon in der Vorbereitungsphase ineinander über. Damit kommt Burckhardt seinem Darstellungsideal sehr nah: die Repräsentation von Geschehen und Personen *in der Zeit* in Form von *zeitunabhängigen* »Bilderkreisen«. Die letztliche Abfassung als Text macht dann aber zwangsläufig mehr Zugeständnisse an die Zeitfolge.

Das nimmt Burckhardt in Kauf, er versucht allerdings, die Diskursivität

weitgehend zu behindern. Er springt ganz einfach innerhalb einer Achse hin und her oder synchronisiert mehrere Achsen, sodass die Diachronie in Verlegenheit gebracht wird. Die chronologische Ordnung der traditionellen Historiographie tauscht er schnell gegen eine eidetische aus, die bemüht ist, Parallelen und Identitäten aufzuweisen, statt eine zeitkonforme Entwicklungsgeschichte zu schreiben. Geschichtsschreibung ist für Burckhardt eher Gestaltschau als Chronologie, eher Poetik als Chronik. Geschichtsschreibung darf seinem Verständnis nach ungewöhnlich und eigenwillig verfügen, was an Material vorhanden ist. Wie dabei Ordnung geschaffen wird, ist nicht ein für alle Mal festgelegt, sondern wird ausprobiert. Im Wechsel zwischen Diachronie und Synchronie, Kreisen und Lineaturen, Faktischem und Fiktionalem zeigt sich Burckhardts methodische Versuchsdurchführung. Denn gerade am ›Wie‹ eines Sachverhalts haben Burckhardts Texte Interesse. Dieses ›Wie‹ zielt letztlich nicht so sehr auf die semantische Besetzung einer Struktur (Textoberfläche), sondern auf deren Konstitution (Tiefenstruktur). Die Poetologie steht also in jedem Fall im Vordergrund.

Die Gefahr bei einer solchen Schwerpunktsetzung ist allerdings, dass die vom Produzenten angelegten leitenden Hinsichten nicht verstanden werden. Zugestandenermaßen fällt es schwer einzusehen, warum in Bezug auf den italienischen Frühhumanisten Leon Battista Alberti nicht in erster Linie dessen wissenschaftliche und künstlerische Errungenschaften genannt werden, wenn es darum geht, die Kultur der Renaissance in Italien darzustellen. Sondern Burckhardt freut sich daran zu berichten, dass Alberti mit geschlossenen Füßen den Leuten über die Schultern sprang, Leichenreden auf seinen Hund hielt und dass mit 24 Jahren sein Wortgedächtnis nachließ. Dass sich der Mönch Fra Edigio seine asketische Blässe dadurch konserviert, dass er nasses Stroh qualmt etc. »Quelle aber ist Alles«, ²² sagt Burckhardt dazu nur achselzuckend.

Aber diese scheinbare methodische Offenheit wird zurückgenommen. So sehr er immer wieder seine Studenten dazu ermuntert, ihre eigene Methoden und Ansichten zu formulieren und zu realisieren, so bestimmt tritt an einigen Stellen ein rigoroser Dezisionismus hervor: Z. B. sind alle Perspektiven auf den höchsten Berg Europas berechtigt, auch interessant, aber: »er ist und bleibt derselbe Montblanc«, ²³ bestimmt Burckhardt, was ihn und seine fortschrittliche Theoriebildung weit nach hinten zurückwirft.

Burckhardt sucht entsprechend nach einem Modell, das das Öffnen und Schließen des Diskurses souverän regelt, viele Anekdoten und Kleinigkeiten zulässt und gleichzeitig klar zu erkennen gibt, warum gerade dieses Detail seine Berechtigung im Pinax hat. Das Modell findet er im ›Typos‹. Dieser hat dieselbe Funktion wie der Geist, dessen Funktionsstelle ich oben erwähnt habe:

1) Der Typos ordnet innerphänomenal, d. h. sorgt für eine innere Stimmigkeit des Details. Jedem Detail wird mit dem Typos eine universale Grundform zugelegt, auf die man sich jederzeit beziehen kann (und sei es immer nur »Mont-blanc«). Diese Grundform wird dann individuell semantisch gefüllt. So schreibt man Geschichten.

2) Der Typos ist das Paradebeispiel für ein »Medium der Präsenz«. Da er allen Gegenständen innewohnen muss, dabei aber unspezifisch ist, ist er das transzendente Prinzip, das man braucht, um Vergangenes wieder gegenwärtig zu machen. Jeder Gegenstand ist damit stets in der Lage, sich aufzudrängen und im anhängenden Betrachter seine volle Relevanz zu entfalten. So liest man Geschichten.

Wie aber stellt man Geschichten aus? Wie kommt der typologische Pinax in die Pinakothek? Die Idee der typologischen Darstellung ist im weiteren kulturellen Feld zu verfolgen. Steht sie in einem direkten Bezug zu historischen bzw. historistischen Demonstrationen? Taucht sie im historischen Museum auf?

Burckhardt besucht das British Museum zu einer Zeit, in der eine Teilsammlung von Sir August Henry Lane Fox, später Pitt Rivers vorübergehend dort untergebracht war. Unklar ist, ob Burckhardt diese Sammlung gesehen hat; dennoch ist der Versuch, zwischen Burckhardts Texten und Pitt Rivers' Sammlungen eine kulturelle Analogie zu entdecken, lohnend.



Abb. 2

General A. H. L. F. Pitt Rivers, 1882.

Pitt Rivers ist der Begründer von Englands erstem typologisch arrangierten Museum. Als ehemaliger Militäroffizier sammelt er zunächst Wurfgeschosse und Waffen, später erweitert er seine Sammlungen um exotische Gegenstände. Lange macht sich Pitt Rivers Gedanken um das Anordnungsprinzip seiner Gegenstände, liest viel, um die ideale Repräsentationsordnung zu finden. Schließlich entscheidet er sich – veranlasst durch den deutschen Bibliothekar Gustav Klemm, der in seinen ethnographischen Arbeiten dem typologischen Prinzip folgt –, seine Exponate typologisch zu ordnen. Folgendes Beispiel zeigt bildlich, wie Pitt Rivers anordnet:

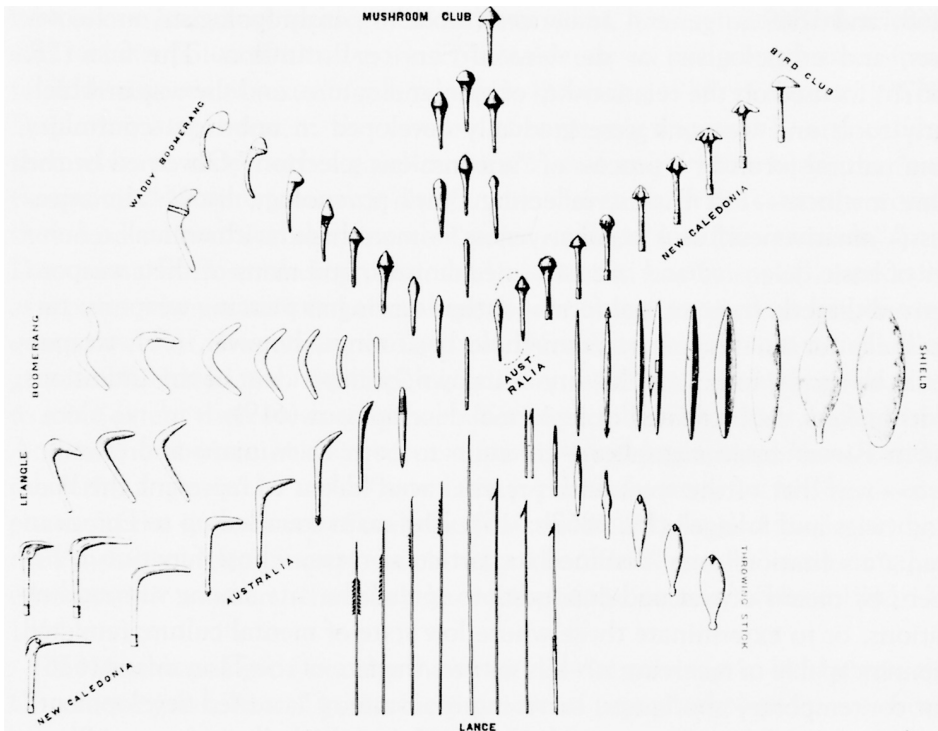


Abb. 3

Clubs, Boomerangs, Shields and Lances, 1875.

Wie liest man ein solches »Epistem«? Mehrere Anläufe scheinen nötig zu sein, um der inneren Struktur der Anordnung nachzugehen. Pitt Rivers' Anordnungen sind in zwei Richtungen zugleich zu lesen: Idealerweise soll jede Phänomengruppe in konzentrischen Kreisen angeordnet werden, wobei einzelne Kreissegmente die Geschichte einer speziellen Erscheinung darstellen. Vom einheitlichen Zentrum ausgehend, verfolgt man segmental die Ausdifferenzierung des Typos im Laufe

der Zeit. Ebenso vom Zentrum ausgehend, verfolgt man in konzentrischen Kreisen die Vielförmigkeit des einen Typos. ›Gegen‹ die Zeit wird er als multifunktional erkennbar. Werden beide Perspektiven synthetisiert, ergibt sich ziemlich präzise die Matrix von Burckhardts Texten. Burckhardt koppelt genauso Geschichten *in* der Zeit mit Geschichten *in Absehung* vom Zeitverlauf. Gerade das irritiert den Leser, der das Konstruktionsprinzip noch nicht erfasst hat. Ordnung hat das scheinbare Durcheinander für Burckhardt allemal: Denn ob man über ›Vogelkeulen‹ oder ›Bumerangs‹, über ›Australien‹ oder ›Kaledonien‹ spricht, ist so lange unbedeutend, wie alles ultimativ auf den einen unterdeterminierten Typos bezogen wird. Ähnlich unterdeterminiert wie auf der Abbildung der bloße Stock im Zentrum der Anordnung ist auch Burckhardts Typos. Als Schaltstelle eines umfangreichen Feldes ist er für die Einheit des Feldes unverzichtbar. Er ist Träger sämtlicher Bedeutungen, die die Gegenstände im Feld haben. Charakteristisch ist für eine derartige typologische Anordnung, dass es kein Ziel gibt: Verfolgt man die Linie der einzelnen Segmente, kann sie unendlich fortgeführt werden. Folgt man den konzentrischen Kreisen, können immer noch mehr Segmente und damit Gegenstände zum Kreis aufgenommen werden. Die erste (lineare) Bewegung ist die des nie endenden Diskurses, der durch eine im Laufe der Zeit zunehmende Materialfülle expandiert; die zweite (zyklische) Bewegung ist die des nie erschöpfbaren Pinax, der ständig neue Hinsichten, neue Segmente, hervorbringen kann.

Burckhardts Projekt ist es nun, die lineare mit der zyklischen Bewegungsrichtung zu koppeln und dabei immer neue Phänomene und Kombinationen zuzulassen. Er will

[...] nicht bloß einen Haupttypus wiederholen, vielmehr stets neue Kombinationen schaffen, so daß jeder etwas Unabhängiges geben konnte, innerhalb eines zwar einheitlichen, aber höchst biegsamen Formensystems.²⁴

Der Typos ist also bloß formgebendes Prinzip, keine substanzielle Kategorie. Damit entgeht Burckhardt ganz knapp der Gefahr, mit der Einführung des immer begegnenden Typos den Text auf die eine Wahrheit zu reduzieren. Um zu vermeiden, dass der Text ostentativ einen einzigen und ewigen Gehalt behauptet (z. B. ›Stock‹, ›Montblanc‹), muss Burckhardt betonen, dass der Typos bloßes Formprinzip ist.

Das aber darum nicht weniger mächtig ist. Werden lineare und zyklische Bewegungsrichtung (d. h. diskursive und pinaktische Lesart) bei der Typos-An-

ordnung zusammengesehen, entsteht eine fast monströse Komplexität. Die typologisierende Wissenschaft, die eigentlich die Komplexität reduzieren sollte, wird so zu einem Universalprojekt, das nicht nur Burckhardt erschreckt. Und so zieht sich Burckhardt einfach auf die Dimension des Innen zurück, auf den Typos, und operiert von hier aus. In dem Bewusstsein, dass über Universalität nicht hinauszukommen ist, verlagert er sie einfach ins Zentrum.

Das Ergebnis erleichtert sein Schreiben enorm: Es muss nicht mehr jedes Detail genannt werden, damit ein Aspekt vollständig behandelt worden ist. Die Narration leuchtet auch ohne Vollversammlung der Teilaspekte ein. Wenn also Diskontinuitäten im Diskurs auftreten, muss das keine Hilflosigkeit, sondern kann einfach Sparsamkeit sein. So sind vielleicht die Brüche in Burckhardts Texten elegant zu erklären. Allerdings hieße das, dass Texte sich nicht mehr inhaltlich begründen, nur noch technisch. Das wäre ein Ergebnis, mit dem ich mich gerne zufrieden gebe – Burckhardt sicherlich nicht.

1 Unveränderter Text meines Vortrags auf der Tagung »Medien der Präsenz« des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln im Oktober 1999. Jacob Burckhardt: *Gesammelte Werke*, Bde. I–X, Basel 1955–59. Zitiert werden im Folgenden die Bände: *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (zitiert mit WB), *Griechische Kulturgeschichte* (GK) und *Der Cicerone* (Cic.). Hier: GK I, S. 7.

2 GK, S. 7.

3 WB, S. 5.

4 WB, S. 180, S. 138.

5 Jacob Burckhardt: *Briefe*. Vollständige und kritische Ausgabe, mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses bearbeitet von Max Burckhardt, Bde. 1–10, Basel 1949–1986, hier: Brief an Otto Ribbeck, 10.7.1864.

6 WB, S. 2.

7 Ebd.

8 GK I, S. 6; WB S. 1.

9 GK II, S. 49.

10 WB, S. 14.

11 Burckhardt: *Briefe* (Anm. 5), hier: Brief an Karl Fresenius, 19.6.1842.

12 Burckhardt spricht von seinem »selbstgezimmerten Systemlein«, in: Burckhardt: *Briefe* (Anm. 5), hier: Brief an Johannes Riggenbach, 12.12.1838.

13 WB, S. 49.

14 WB, S. 195.

15 Burckhardt: *Briefe* (Anm. 5), hier: Brief an Gottfried Kinkel, 17.4.1847.

16 GK I, S. 4 f.

17 Cic. II, S. 155.

18 WB, S. 71, S. 158.

19 Burckhardt: *Briefe* (Anm. 5), hier: Brief an Margaretha Berri, 3.10.1860.

20 Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, 7 Bde., Basel 1947–1982, hier: Bd. III, S. 248.

21 Burckhardt: *Briefe* (Anm. 5), hier: Brief an Max Alioth, 2.8.1879.

22 Jacob Burckhardt: *Über das Studium der Geschichte*. Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften herausgegeben von Peter Ganz, München 1982, S. 172.

23 WB, S. 178.

24 WB, S. 163.

Sabine M. Schneider

UTOPIE BILD.

FORMEN DER IKONISIERUNG IN DER KUNSTLITERATUR UM 1900

I. MEDIALE AUSDIFFERENZIERUNG. DIE FREMDHEIT VON BILD UND SPRACHE

Wenn es Alfred Kubin in seiner Widmung zum sechzigsten Geburtstag Meier-Graefes 1927 eine »wundervolle Ironie der Natur« nennt, dass im Werk dieses Kunsthistorikers »Malerei, ja überhaupt *bildende Kunst* in die *schreibende Hand* gelangt« sei, zeugt diese im Druckbild hervorgehobene Gegenüberstellung von einer Unvereinbarkeit von Bild und Schrift, die dem Geschäft »der Kunstschreiberei« alles Selbstverständliche nimmt.¹ Jahrzehnte zuvor hatte der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler einer sich zur wissenschaftlichen Disziplin formierenden Kunstgeschichtsschreibung falsche Sicherheit im sprachlichen Zugriff auf ihren Gegenstand vorgeworfen und zu einer »Zaghaftigkeit« aufgerufen, die sich der Fremdheit der Bildwerke stelle.² »Daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, daß es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht«, hält nach ihm auch Hofmannsthal dem an »Schlagworte und Eigennamen« gewöhnten Kunstpublikum provokativ entgegen³ und lässt in den *Briefen des Zurückgekehrten* den Besucher einer Van-Gogh-Ausstellung über die Unsagbarkeit seines Kunsterlebnisses ausrufen: »Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares!⁴ »Das Schweigen des Bildes« ist die Grunderfahrung und Grundvoraussetzung für eine neue »Hermeneutik des Bildes«.⁵ Abweisend und seine Bedeutung in sich verschließend begegnet das Werk dem wissenschaftlichen Deutungsverlangen, weil es einer anderen Erkenntnisregion zugehört – Fiedler spricht vom »intuitiven Bewußtsein« –, zu dem das »diskursive Bewußtsein« der begrifflich operierenden Vernunft keinen Zugang findet.⁶ Die intuitive Erkenntnis löst sich aus der alten Unterordnung unter das *clare et distincte* der Hierarchie der Seelenvermögen. Sie lässt sich nicht mehr darauf reduzieren, dem begrifflichen Denken das sinnliche Material zu liefern, sondern wird autonom. Von solchen anthropologischen Grundvoraussetzungen ausgehend zieht Fiedler eine Demarkationslinie zwischen Kunst und Wissenschaft, die dem Expansionsdrang der sich als »Wahrheit« absolut setzenden positivistischen Kunstwissenschaft gegenüber das Feld des emphatischen Kollektivsingulars »Kunst« absteckt.⁷

Ein Irrtum der Zunft sei es zu proklamieren, »das, was auf künstlerischem Wege entstanden sei, könne in anderer als künstlerischer Weise begriffen werden«.⁸ Dass die inkommensurable Sinndichte des Intuitiven zur Provokation für eine Sprache wird, die sich ihrer solipsistischen Gefangenschaft im »Columbarium der Begriffe« als einer »Begräbnisstätte der Anschauung«⁹ bewusst wird, hat zur gleichen Zeit in anderem Kontext Friedrich Nietzsche formuliert. »Von diesen Intuitionen aus führt kein regelmäßiger Weg in das Land der gespenstischen Schemata, der Abstraktionen: für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht, oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen.«¹⁰ Um der Konsequenz des Verstummens zu entgehen – und Fiedler hat diese Konsequenz wie später Hofmannsthal durchaus im Blick, wenn er dem unkünstlerischen Menschen ein verständnisloses Anstarren der Bilder bescheinigt –, bedarf es offenbar einer ganz neuen Anstrengung der Sprache, die an ihrem eigenen Medium irre geworden ist. Die »Gegenbildlichkeit« des visuellen Zeichensystems wird zur Provokation für mediale Selbstbesinnung der Sprache.

Solche mediale Verunsicherung ist die Konsequenz jener »Reinigung der Mittel«, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Entbegrifflichung nicht nur der bildenden Kunst, sondern der Erscheinungswelt überhaupt bedeutete. Eine Kunsttheorie und künstlerische Selbstreflexion, welche die Voraussetzungen der künstlerischen Produktion in der Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie sucht, hat sich mit dem Zerschneiden der Kongruenz von Sichtbarkeit und Sprache auseinander zu setzen, das seit dem epistemologischen Umbruch um 1800 die Erscheinungen der kristallinen Oberflächenstruktur des Diskurses entzogen hat. Die Emanzipation des Sehens von begrifflichen Vorstrukturierungen verflüssigt die Gegenstände zu einer chaotischen Masse von Reizdaten, deren schöpferische Konstruktion zu Bildern der sinnlichen Intelligenz des Auges aufgegeben ist. Die konstruktivistische Wende in der Wahrnehmung, die um 1800 anhand des noch weitgehend mechanistischen Modells der Assoziationspsychologie und am Paradigma des sehend gewordenen Blindgeborenen diskutiert worden war, hat um 1900 noch einmal eine ganz neue Konjunktur, gestützt auf die neuesten empirikritizistischen naturwissenschaftlichen Theorien des menschlichen Bewusstseins.¹¹ Der bildenden Kunst und insbesondere der Malerei weist diese Emanzipation die Aufgabe zu, an diesem unendlichen Prozess der Sichtbarmachung dessen, was außerhalb ihrer Formen nicht erfahrbar ist, privilegiert mitzuarbeiten. »Die Unschuld des Auges«, die John Ruskin bereits Mitte des Jahr-

hunderts als genuine Sphäre der Malerei proklamiert,¹² »das Sehen um seiner selbst willen«, das Fiedler fordert,¹³ geben der seit Beginn der ästhetischen Moderne um 1800 formulierten Kunstautonomie nun eine immanente Begründung, die keiner Rückversicherung in metaphysischen oder idealistischen Konstruktionen mehr bedarf. Wenn Karl Philipp Moritz bereits 1788 im Anschluss an Lessing die Frage stellt, »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?«,¹⁴ so liegt dem die Einsicht zugrunde, dass die genuine Sprache der bildenden Künste sich im Medium ihrer Realisierung erfüllt. Eine Übersetzbarkeit in das anders gearbete Zeichensystem der Wortsprache wird deshalb fraglich, weil sie sich nicht mehr auf das *tertium* einer gemeinsamen Gegenstandsreferenz berufen kann. Dass die Worte da »aufhören müssen, wo das ächte Kunstwerk anfängt«,¹⁵ formuliert Moritz in beinahe identischem Wortlaut wie Fiedler, der hundert Jahre nach ihm schreibt, »das Sehen im Sinne des Künstlers« fange erst da an, »wo alle Möglichkeit des Benennens und Konstatierens im wissenschaftlichen Sinne aufhört.«¹⁶

Die Problemstellung der Ausdifferenzierung der Kunst aus ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang in der Moderne, die damit verbundene Loslösung von einem literarisch vermittelten kulturellen Wissen, ist dieselbe geblieben, und dennoch haben sich die Koordinaten der Rede von der Bildautonomie verschoben.¹⁷ »Die Grenzen, die Lessings Laokoon festgesetzt hatte, wurden sehr viel enger gezogen«, stellt Meier-Graefe 1912 in seiner Einleitung zu Delacroix' Kunstschriften fest, nichts treffe noch heute empfindlicher ein Gemälde als der Vorwurf, es sei literarisch.¹⁸ Worauf Meier-Graefe hier bereits aus der Retrospektive eines längst gewonnenen Kampfes zurückblickt – »Die Sieger sind alte Leute mit weißen Bärten«, ironisiert er die sich selbst historisch gewordene Emphase der einstigen Avantgarde –, ist die Eroberung der Bildfläche durch die impressionistischen Maler, die in Emanzipation von der Verpflichtung, Vorgewusstes wiederzugeben, den Sehprozess selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstand machen. »Die jungen Meister traten in eine neue Welt«, charakterisiert Meier-Graefe diese Wendung vom *was* auf das *wie* der Darstellung. »Der Baum, den sie sahen, war nicht der Baum, den andere vor ihnen gesehen hatten. Die Blume leuchtete brennender, und nie hatte es vorher eine Sonne gegeben.«¹⁹ Anders als hundert Jahre zuvor geht die kopernikanische Revolution einer Rückbezüglichkeit der Kunst auf ihr Medium in enger Verschränkung von Kunstpraxis und Kunsttheorie voran. Die gemeinsame Erfahrung, die den Farb- und Lichtexperimenten der Impressionisten und einer Kunsttheorie wie der Fiedlers zugrunde liegt, ist eine veränderte Vorstellung von der Wirklichkeit und ihres Verhältnisses zur Wahrnehmung. Dass Seurat seine pointillistische Technik unter anderem an der Wahr-

nehmungslehre von Helmholtz ausrichtet,²⁰ die auch für Fiedlers Theorie der Sichtbarkeit wichtig ist, hat mit der Erfahrung einer dynamisierten und radikal ins »Organ« menschlicher Wahrnehmung verlegten Wirklichkeit zu tun, der jede ontologische Vorgängigkeit abhanden gekommen ist. »Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen«, schreibt Fiedler, »der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfasst werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.«²¹ Diese Erfahrung ist zugleich die einer unheimlichen Beschleunigung der Wahrnehmung von in winzige Zeitpartikel zerteilten Wahrnehmungsreizen. Walter Pater reflektiert auf diese Zeiterfahrung der Wahrnehmung in dem berühmten Schlusskapitel seines Renaissance-Buchs und wählt die Metapher der »Flamme« und des »Stromes« für jene instabile »Welt der flüchtigen, schwankenden, unbeständigen Eindrücke, welche in unserem Bewußtsein aufglühn und wieder verlöschen.«²²

Max Imdahl will solch epistemologisches Bewusstsein in den Bildern Cézannes erkennen, deren Vorgabe nicht ein begrifflich vorgewusster Gegenstand sei, sondern »ein durch Malerei zu systematisierendes Angebot aus bloßen nuances und taches«.²³ Die historische Bedingung für eine solche Einstellung der visuellen Welt gegenüber sieht er in der »wilden Ontologie« der modernen Episteme. Eine auf Vorwissen gegründete mimetische Repräsentationslogik könne es nicht mehr geben, wenn die Gegenstände selbst »ihre begriffsbestimmte Identitätskonstanz verloren haben«.²⁴ Meier-Graefe interpretiert dieses Auseinander-treten von Dingkohärenz und Bildkohärenz bereits aus der Sicht des Zeitgenossen. Cézanne führe alle Erscheinung auf Farben- und Ton-Differenzen zurück, schreibt der Kunsthistoriker 1907, »[s]eine Bilder sind stets Fragmente seiner Vision und führen uns nie zu einem Ding an sich, das man ohne Beziehung auf den Autor betrachten kann, sondern nötigen uns immer wieder zu ihm zurückzukehren und uns von ihm Ergänzungen zu holen.«²⁵ Den irritierten Betrachter, der mimetische Wiedergabe vermisst, erinnert er an die konventionelle Prägung der Formen, unter der wir ein »reales« Ding im Bild wiederzuerkennen meinen. Der Kenner, der die Bilder richtig zu sehen verstehe, suche nicht das Begriffliche in ihnen. »Es handelt sich nicht um Spielereien à la Wo-ist-die Katz?«²⁶ Die an den Bildern Cézannes geschulte Sensibilisierung des Blicks verändert auch den Blick rückwärts in die Kunstgeschichte auf die Modernen avant la lettre, die im »Kampf um die Malerei« – so die Überschrift des Einleitungskapitels seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* – Vorkämpfer waren. Greco etwa, der als Fremder

seiner Zeit das Element, womit die venezianischen Maler wie mit festen Dingen rechneten, in neue Einheiten zerlegte. »Sein Fleisch ist kein modellierter Lokaltont, den nur ein Unterscheidungsvermögen bestimmt, sondern ein zuckendes Gewebe von Zellen und Blut, das einen Naturforscher verleiten könnte, zur Lupe zu greifen, und das ganz organischer Teil des Bildhaften ist, auch eines Gewebes aus Zellen und Blut.«²⁷ Die biologische Metaphorik, die Auflösung und Gewalt evoziert, dient hier der Beschreibung der Bildautonomie, die wenig später noch einmal abstrakt benannt wird: »Überwindung des Dinges zugunsten der Materialisierung der Funktionen, die zum Pinselstrich, zur Farbe, unerhört sichtbar werden.«²⁸ An Corot faszinieren ihn »die vibrierenden Flächen«, angesichts derer die auf Gedachtes ausgerichtete Linie »fiktiv« sei.²⁹ Courbets »materialistische« Malerei nimmt er gegen die naturalistische Selbstinterpretation des Künstlers in Schutz, verweisend auf den »Doppelsinn« der Materie. Materialistisch sei Courbets Malweise nicht im mimetischen Sinne, Courbets Materie seien vielmehr »die hiebartigen Pinselstriche, das Gehämmerte, Geschmiedete, von dem feinsten und gröbsten Pinsel Hingestrichene, mit Fingern und dem Messer Geschlichtete und Gerauhte, das Farbige, das zuweilen, z. B. in seinen Stilleben, in so feinen Dosen erscheint, dass man glauben könnte, der Maler habe die Lippen zu Hilfe genommen.«³⁰ Die Bildsprache, darauf insistiert Meier-Graefe immer wieder, ist eine Welt diesseits begrifflicher Repräsentationen, autonom und gerade deshalb ein nirgendwo sonst erfahrbarer Zugang zur Wirklichkeit. »Jede neue Kunst ist eine Urbarmachung eines Stückes der Welt, eine neue Ansiedlung im Reiche der Erfahrung.«³¹ Dass Meier-Graefe die Bezeichnung »Sprache« für das Idiom des Bildes als im Grunde irreführende Übertragung aus einer ganz anderen Sphäre problematisiert, ist symptomatisch für die terminologischen Verunsicherungen im neuen Spannungsfeld von Bild und Sprache: »Die künstlerische Äußerung ist so viel reicher und freier als das gewöhnliche Idiom des Menschen, daß der Vergleich mit der Sprache nicht ausreicht. Schon der Begriff der Worte, die den Satz des Künstlers bilden, ist so kompliziert, daß er kaum mit der wenig veränderlichen Buchstabenfolge, die wir sprechend als Zeichen benutzen, verglichen werden kann. Die Sprache des Künstlers ist Schöpfung, als solche einmalig, allem Mechanismus entrückt, und sie ist nicht Mittel zum Zweck, sondern Mittel und Zweck zusammen, daher vollends der Analogie unzugänglich.«³² Aus einer ähnlichen Zeichenskepsis heraus erscheinen Hofmannsthal in den *Briefen des Zurückgekehrten* (1907) die Farben als eine Sprache, »in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlügt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert.«³³ Das exemplarische Paradigma solcher Farbensprache ist

das Erlebnis van Goghs, das Hofmannsthal nicht zuletzt durch Meier-Graefe vermittelt wurde.³⁴

Indem neu darüber nachgedacht werden muss, was ein Bild ist, muss gleichzeitig auf die Eigenart des anderen Mediums, von dem es sich abzugrenzen gilt, reflektiert werden. In der Logik der medialen Ausdifferenzierungen ist das Reflexivwerden der Sprache die Komplementärseite der Sensibilisierung für das spezifisch Bildliche. So gewinnt Fiedler sein Modell der visuellen Ausdrucksbewegung in Analogien und Grenzziehungen zum sprachlichen Ausdruck. Sein Anliegen ist in Auseinandersetzung mit Kants Kategorienschema der *Kritik der reinen Vernunft* die Befreiung der Anschauung von ihrer Unterordnung unter die Ägide des Begriffs und ihre Anerkennung als gleichgeordnete produktive Erkenntniskraft. Dabei unterzieht er die begriffliche Erkenntnis, diejenige Tätigkeit, »die es, mit Ausschluss aller anderen, allein mit der Wirklichkeit als solcher zu tun zu haben behauptet«, ³⁵ einer radikalen Dekonstruktion. Dem Begriff als der Erkenntniseinheit des wissenschaftlichen Denkens gesteht er keine eigene Existenz zu, die losgelöst von seiner sprachlichen Äußerung vorzustellen wäre. Sprache und Begriff stehen nicht in einem Denotationsverhältnis wie im logozentrischen Zeichenmodell der Aufklärung. Die Sprache hat keinen Referenten, auf den hin sie transparent zu werden vermöchte. Den Dualismus von Signifikant und Signifikat ersetzt Fiedler, dabei an Humboldts Sprachphilosophie und Wilhelm Wundts Theorie der Lautgebärde anknüpfend, durch das monistische Modell der Ausdrucksbewegung, die als Weiterentwicklung der in der Perzeption der Sinnesdaten ansetzenden Gestaltungsarbeit gedacht ist. Die Sprache in ihrer konkreten lautlichen Realisation ist die letzte Stufe eines Prozesses der Wirklichkeitskonstitution aus Nervenreizen.³⁶

Es leuchtet ein [...], daß der sprachliche Ausdruck, in dem alle wissenschaftliche Erkenntnis gipfelt, nicht etwas bezeichnet, was auch außerhalb dieser Bezeichnung ein Dasein hätte, sondern daß er die Wirklichkeit selbst sei, welche die Form des Wortes angenommen habe; denn wo sollte dasjenige zu suchen sein, was durch den sprachlichen Ausdruck bezeichnet würde, da ja der sprachliche Ausdruck nur ein bestimmtes Stadium des Prozesses ist, in dem sich von der Sinnesempfindung ausgehend eine Wirklichkeit bildet, wir aber von der Existenz von irgend etwas anderem außer der Sinnesempfindung und diesem Vorgang schlechterdings nicht reden können. In der Wissenschaft wird also die Wirklichkeit nicht erkannt, da sie als ein der Erkenntnis zu unterwerfendes Objekt gar nicht existiert; vielmehr wird sie hervorgebracht, und die Form, in der sie

entsteht, ist die Sprache, indem der psycho-physische Vorgang, an den ihre Entstehung gebunden ist, sich in der Ausdrucksbewegung der Sprache vollendet.³⁷

Die Sprache wird somit ebenso auf sich selbst verwiesen wie das Bild. Auch sie spricht nur ihre eigene Wirklichkeit aus, ist kein Ausdruck für ein Sein, sondern eine Form des Seins und als solche ihrerseits nicht übersetzbar.³⁸ Zur mimetischen Repräsentation taugt sie unter diesem Blickwinkel nicht mehr. Der Wissenschaft wird damit ihr Machtinstrument entzogen, mit dem sie unter Berufung auf die Objektivität eines Dienstes am Gegenstand die Ausschlussregeln von Wahrheit und Fiktion zu beherrschen beansprucht. Die Wahrheit des Wissenschaftlers ist nicht objektiver als die der Kunst. Sie ist im Gegenteil beschränkter und dem Ursprung des Erkennens ferner, weil im Übergang von der Anschauung zum Begriff ein Ersetzungsvorgang stattfindet, der nach dem Gesetz der Enge des Bewusstseins die komplexere sinnliche Gestaltung zugunsten einer leichter handhabbaren Formel verdrängt. Der Sog zum Begriff, den eine unter der Vorrangstellung der Wissenschaft stehende Gesellschaft ausschließlich fördert, während es ihr an einer Kultur der Anschauung mangelt, schließt den reichsten Schatz der Erfahrung aus. Was einst Transparenz verbürgen sollte, wird opaker Schleier. »Während man durch das in dem sprachlichen Ausdruck sich darstellende Denken das geheimste Wesen der Erscheinungen offenbar zu machen glaubte, erkennt man nun, daß alles Denken und Erkennen einer großen, aus Worten und Begriffszeichen gewobenen Decke gleicht, unter der das Leben der Wirklichkeit fortpulsiert, ohne sich aus seinem dunkeln Zustande an das Tageslicht emporarbeiten zu können.«³⁹

Fiedlers aus dem Blickwinkel des Theoretikers bildender Kunst fokussierte Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Sprache erinnern in vielem an Nietzsches Rückbindung der philosophischen Sprache an ihre verdrängten metaphorischen Ursprünge. Die gemeinsamen Prämissen einer wahrnehmungspsychologischen Relativierung der Wirklichkeit haben in den verschiedenen Diskursen des Bildes offenbar ähnliche Konsequenzen, mögen sie nun die bilderzeugende Produktivität des bildenden Künstlers betreffen oder wie bei Nietzsche die ursprüngliche Bildmächtigkeit der Sprache, die als mehrfache »metaphorische« Übertragung zwischen Nervenreiz, Vorstellungsbild und Laut geleistet wird.⁴⁰ Ob die »Metapher als ein besonders geeigneter Kandidat [erscheint], strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von ›Bildern‹ zu eröffnen« (Gottfried Boehm), ist auch heute in der aktuellen Mediendiskussion eine viel diskutierte Frage, die in den Kontext eines erweiterten, anthropologischen Bildbegriffs weist. »Noch

Danto benutzt die Metapher als Paradigma des Ästhetischen schlechthin, erkennt in ihr eine Struktur, die Kunstwerken überhaupt innewohnt.⁴¹ In beiden Diskursen geht es um das Spannungsverhältnis zwischen zwei einander ausschließenden Formen der Wirklichkeitserfahrung, zwischen schöpferischen Potenzen und Konventionalität, sowie um die Bestimmung des subjektiven Standorts in der Konstituierung von Objektivität. Die Dekonstruktion der diskursiven Sprache im Namen des Bildes unterläuft die Ausschlussmechanismen der Wissenschaften, die »herrschende Stellung aller Disziplinen, die das wissenschaftliche Gewand tragen«, wie Fiedler es als Zeitsymptom formuliert.⁴² Anliegen dieser »anschaulichen Aufklärung« ist die Freisetzung von Lizenzen für das Ausgegrenzte, für den vergessenen sinnlichen Untergrund der Begriffe, Ziel ist die Sichtbarmachung des verdrängten anarchischen Potenzials der Bilder.⁴³ Erlaubt ist mithin, den Weg vom Begriff zum Bild rückwärts zu gehen und mit Nietzsche gesprochen »in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen zu reden«. Dass das Gefälle von Wort und Erscheinung ambitionierte Literatur generiert, führt Hofmannsthal im Chandos-Brief vor, der die Sprachverstörung nicht wie Nietzsche in diskursiver Logik entfaltet, sondern sie literarisch gestaltet. Dem Icherzähler, der seinem Briefpartner über die Gründe seines Verstummens Rechenschaft ablegen möchte, kippt die Sprache in ihre metaphorische Anarchie zurück und gewinnt dadurch jene »schillernde Färbung«,⁴⁴ die den Text zu einem Höhepunkt der Literatur der Jahrhundertwende werden lässt. Die Begriffe zerblättern wie modrige Pilze, materialisieren sich zu körperlichen Dingen, Worte starren als Augen zurück.⁴⁵ Das Metaphernfeld des Fließens und Gerinnens versucht die Dynamik einer verfließenden Welt zu bannen, auf die kein Begriffsgerüst mehr zugreifen kann.⁴⁶ Und auch hier erscheint die Sprachkrise als Komplement einer Irritation des Sehens und der visuellen Vorstellung. Die Verstörung des Lord Chandos, die als pathologischer Fall inszeniert wird,⁴⁷ führt die Kehrseite dessen vor, was als Emphase der begrifflosen Sichtbarkeit von Kunsttheoretikern wie Fiedler zum Zeichen der Moderne erklärt wird.

II. PRÄSENZ DES BILDES IN DER SPRACHE? PROBLEME DER VERSPRACHLICHUNG VON BILDERN ZWISCHEN KUNSTWISSENSCHAFT UND KUNSTLITERATUR

Von solchen epistemischen Verflüssigungen und medialen Skrupeln scheint die positivistische Kunstwissenschaft der zweiten Jahrhunderthälfte unbehelligt zu sein. Als positive Wissenschaft, die seit Rumohr ihre Etablierung zur universitären Disziplin betreibt, sichert sie ihre Identität durch eine Systemgrenze zur lite-

rarischen Kunstbeschreibung der Romantik. Ebenso wie die Nachbarwissenschaft der Philologie gewinnt sie die Autorität der Kennerschaft aus einem Ethos der Objektivität, das die eigenen Darstellungsmittel gerade nicht problematisieren darf. Die Kommentarstruktur muss in der Fiktion einer Selbstpräsenz der Monumente vielmehr unsichtbar gemacht werden, die Interpretation muss sich selbst aufheben.⁴⁸ Erich Schmidts berühmte Wiener Antrittsvorlesung von 1880 über Wege und Ziele der deutschen Literaturgeschichte formuliert das Ethos der Textkritik einerseits unter Berufung auf die »neuere Naturwissenschaft«, ⁴⁹ andererseits in Analogie zur Methode der Kunstwissenschaft. Wie der Kunstforscher von der Handzeichnung ausgehe, um das Echte vom Unechten zu scheiden, so auch der Philologe von den Entwürfen. Und wie die Kunstgeschichte müsse sich auch die Literaturgeschichte als Disziplin die »Pseudolitteraten kräftig vom Leib halten«.⁵⁰ So rühmt noch Julius von Schlosser 1934 in einem Rückblick auf die Wiener Schule, wie die diplomatisch-philologische Methode Theodor von Sickels und die formanalytische Methode Giovanni Morellis als »genaue Beobachtung der unverfälschten künstlerischen Handschrift« anhand ihrer »kleinsten, darum sichersten Merkmale« einem »ungerügt breite[n] Wortschwall und seichte[m] Unverstand« die Rede abgeschnitten habe.⁵¹

Es sind dann auch die außerhalb der disziplinären Grenzen stehenden Dilettanten, welche die Kunstwissenschaft mit den erfolgreich ausgeblendeten medialen Vertracktheiten behelligen und zur Reflexion auf die Reibungswiderstände zwischen Bild und Kommentar zwingen. Konrad Fiedler ist Privatier und Kunstmäzen im Umkreis der Künstler Hans von Marées und Adolf von Hildebrand.⁵² Meier-Graefe verkehrt in literarischen Kreisen der Berliner Bohème um Przybyszewski, Richard Dehmel und Otto Julius Bierbaum und schreibt selbst Novellen und Romane. Er ist Mitbegründer der Kunstzeitschrift *Pan* und knüpft in Paris und London Kontakte zu Toulouse-Lautrec, Van de Velde, Oscar Wilde und William Morris.⁵³ Und dennoch gehört diese Außenperspektive maßgeblich zur Geschichte der Kunstgeschichte. Fiedlers Einfluss auf Fachvertreter wie Alois Riegl und Wölfflin ebenso wie auf die Selbstreflexion der Künstleravantgarde, auf Kandinsky, Klee oder Franz Marc, ist bekannt.⁵⁴ Dass Meier-Graefe das kunsthistorische Bewusstsein einer ganzen Generation geprägt hat, hat Wilhelm Worringer 1927 lakonisch konstatiert. »Gibt es doch ganze Kapitel Kunstgeschichte, die wir alle durch seine Augen gesehen haben – auch wenn wir glaubten, es wären unsere eigenen.«⁵⁵

So führt Fiedler aus der Perspektive seines emphatischen Bildbegriffs den »Hochmut des beweisbaren Wissens« als Selbsttäuschung vor, denn diese sicheren Resultate beträfen immer nur Nebenzwecke der Kunst, die historischen Nebenumstände etwa, errichteten demnach nur neue Wortpalisaden um einen

unzugänglich bleibenden inneren Kern des Kunstwerks. Die innere Geschichte der bildenden Kunst als *Kunst* wäre gegenüber solcher äußeren Systematik noch zu schreiben, doch frage sich, ob diese Aufgabe von einer Kunstwissenschaft überhaupt zu leisten sei, oder ob nicht vielmehr »das ganze Unternehmen ein innerlich verfehltes ist.«⁵⁶ Immer wieder wird diese Spannung, der die wissenschaftliche Kunstbeschreibung ausgesetzt ist, in Dichotomien des Intuitiven und Diskursiven, von Auge und Wort, und von Leben und Mortifizierung beschrieben. In den Würdigungen zu Meier-Graefes sechzigstem Geburtstag sind diese Dichotomien bereits zu Stereotypen geworden, welche die Sonderstellung eines Kunsthistorikers beschreiben wollen, der die Paradoxie seines Faches aufzuheben scheint. Hermann Bahr etwa überschreibt seinen Beitrag mit dem programmatischen Titel *Vom Sehen* und stellt darin einen Zusammenhang her zwischen der neuen komplexeren Seherfahrung und der Anforderung an eine neue »Kunstkritik der verwegenen höchsten Art.«⁵⁷ Anstatt die Erscheinungen mit Namen zu erledigen, müssen die Worte diese Sichtbarkeit vermitteln, nicht im Sinne rhetorischer *Enargeia* wie in der klassischen Ekphrasis als anschauliche Vorstellung eines Gegebenen, sondern als Stimulanz eines produktiven Vermögens, als Aktivierung eines Sehprozesses gegen die Trägheit vertrauter Schematisierungen. Nicht als Abbildungsverhältnis, sondern als energetischer Prozess zwischen Kunstwerk, Kritiker und Leser ist diese Visualisierung der Sprache vorgestellt. Der Kritiker wird zum Seher, dessen visionäre Kraft über die Barriere der Worte hinaus dem Leser die Augen eines kongenialen nachschaffenden Künstlers leiht. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn Jakob Wassermann in derselben Festschrift von der Glut und Klarheit seiner Schriften spricht, die den Leser »mit seinen Augen sehen, mit seinen Nerven spüren« lehrten,⁵⁸ wenn Worringer dem Kunsthistoriker bescheinigt, er habe einer Generation die »Organe« geschaffen, »um sich selbst in ihren künstlerischen Instinkten zu erkennen«,⁵⁹ und wenn der Maler Leo König den Kritiker von gleich zu gleich anspricht: »Du schriebst für Maler, Du hattest dieselben Organe wie sie. Du fandest die Worte für ihre Sensationen.«⁶⁰

Damit scheint die Forderung Fiedlers erfüllt zu sein, dass der Kunstkritiker das einzelne Werk, das von seinem schöpferischen Entstehungsprozess abgeschnitten wie ein totes Relikt stumm vor ihm liegt, in intuitivem Nachvollzug der Produktion wieder in einen lebendigen Prozess zu überführen habe. »Wir sehen uns unmittelbar in die Tätigkeit des schaffenden Künstlers hineingezogen und erfassen das Resultat als ein lebendig werdendes. Wir reproduzieren die künstlerische Tätigkeit, und das Maß von Verständnis, zu dem wir gelangen können, ist abhängig von der produktiven Kraft unseres Geistes, mit der wir dem Kunstwerk begegnen.«⁶¹ Eine Präsentation durch den Eros des Augenblicks ge-

währt Teilhabe an der im Kunstwerk sedimentierten ursprünglichen Welterfahrung des Künstlers für einen aufblitzenden Moment, in dem die historische Differenz des Kunstwerks aufgehoben ist. »Vor solcher Bildung des Auges verschwindet auch die Schranke der Zeit und das Verständnis des ältesten Kunstwerkes ist ebenso unmittelbar, wie das des neuesten.«⁶²

Die Präsentation der toten Kunstgeschichte zu lebendiger Kunstkritik hebt auch Hugo von Hofmannsthal in seiner Widmung an Meier-Graefe hervor und charakterisiert damit indirekt seine eigene Auffassung von der Aufgabe des Kunstkritikers, wie er sie an anderer Stelle in Auseinandersetzung mit Walter Pater entwickelt hat. Wenn er über Meier-Graefe schreibt, dieser habe eine »Höhe der intuitiven Analyse« erreicht, ein »Verstehen«, das »dem bloßen Kunsthistoriker nie erreichbar ist«, alles sei bei ihm »unmittelbare Funktion des Lebens [...] nichts abgeleitet und zusammengesetzt«,⁶³ so erinnert das an seinen Essay über den Kunstkritiker Walter Pater. In einer paradoxen Wendung bescheinigt er dessen Studien über die Kunst und Literatur der Renaissance, dass in ihnen »höchste, ferne Phänomene einer großen versunkenen Welt [...] in einer Weise behandelt [sind], die das Wesen trifft und so sicher Leben gibt wie ein Stoß ins Herz den Tod.«⁶⁴ Wenn die Kritik das Wesen trifft, so hat sie den Anspruch auf Wahrheit, und doch ist das gespendete Leben über das subjektive Erlebnis des Kritikers vermittelt, der damit dieselbe verlebendigende produktive Kraft haben muss wie der Künstler. Dass die vollkommenste Form der Kritik »im wesentlichen rein subjektiv ist und ihr eigenes Geheimnis zu enthüllen sucht«, dass die höchste Kritik sich mit der Kunst »nicht als Ausdruck, sondern als Eindruck« befasst, hat am provokantesten Oscar Wilde formuliert.⁶⁵ Dabei ist Eros im Spiel und Magie. Der Kritiker »ist in den Künstler verliebt, wie dieser ins Leben. In seinen Händen zuckt das Alräunchen dort, wo die Schätze der Erde nicht mehr verborgen schlafen, sondern gehoben worden sind.« So wie der Künstler die Dinge durch sich hindurchgehen lässt, um sie zu verwandeln, verwandelt der Kritiker die Kunstwerke in seiner persönlichen Vision und verhilft ihnen damit zu einem weiteren Leben. Die reproduzierende Fantasie des Kritikers wird der produzierenden Fantasie des Künstlers ebenbürtig:

Irgendein Vers, ein Stückchen Ornament, eine Art, Augenlider und Lippen zu malen, impressioniert uns sehr stark, erzeugt in uns für einen Augenblick jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte Glücksgefühl, das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird. Jedes solche Vollkommene, das wir auf unserem Wege liegen finden, ist ein verirrtes Bruchstück aus einer harmonischen fremden Welt, wie Meteorolithen,

die irgendwie auf die Wege unserer Erde herabgefallen sind. Es handelt sich darum, aus dem verirrtten Bruchstück durch eine große Anspannung der Phantasie für einen Augenblick eine Vision dieser fremden Welt hervorzurufen, im Leser hervorzurufen: wer das kann und dieser großen Anspannung und Verdichtung der reproduzierenden Phantasie fähig ist, wird ein großer Kritiker sein.⁶⁶

Der magische Eros des Kunstkritikers setzt die Unverfügbarkeit und Fremdheit, den rätselhaften Torso-Charakter seines Gegenstands voraus. Das Alräunchen wirkt nur im Totenreich der Geisterbeschwörung, und sein Zauber erwirkt eine trügerische Präsenz nur für einen emphatischen Moment der Epiphanie, dessen Erlöschen den Kunstkritiker wie dessen Leser wieder ins Schweigen der prosaischen Welt entlässt. Von solchen epiphanischen Augenblicken, dem Schock der Plötzlichkeit, handeln Hofmannsthals *Augenblicke in Griechenland*, die Erfahrung des »Klassischen« vermittelt sich nur über die Flüchtigkeit eines unvermittelten Aufscheinens. Der Reisende erzählt melancholisch von seiner Enttäuschung über die Leblosigkeit der ihn umgebenden steinernen Denkmäler der Antike, als ihm plötzlich in einem scheinbar unbedeutenden kleinen Museum eine blitzartige Erscheinung widerfährt: »In diesem Augenblick geschah mir etwas: ein namenloses Erschrecken: es kam nicht von außen, sondern irgendwoher aus unmessbaren Fernen eines inneren Abgrundes: es war wie ein Blitz, den Raum, wie er war, viereckig, mit den getünchten Wänden und den Statuen, die dastanden, erfüllte im Augenblick viel stärkeres Licht, als wirklich da war: die Augen der Statuen waren plötzlich auf mich gerichtet und in ihren Gesichtern vollzog sich ein völlig unsägliches Lächeln.«⁶⁷ Das unsägliche Lächeln im Widerschein eines unwirklichen Lichts, der Augenblick im doppelten Sinne, als Zeiterfahrung »außerhalb der Zeit« und als Angeblicktwerden, wird zu einem Déjà-vu, das im Unvertrauten das unheimlich Vertraute aufscheinen lässt. Ein plötzliches Wiedererkennen einer Verwandtschaft, ein »Verwobensein«, »ein gemeinsames Irgendwohinströmen«, das Einschießen kultureller Erinnerungsbilder überwindet die Distanz zwischen Betrachter und den erst so blicklosen Statuen einer archaischen Zeit.⁶⁸ »Unsäglich« mag dies alles sein, doch wird es gerade darin zum Stimulus für die Sprache des Kunstkritikers, die Grenzen der Wissenschaftsprosa und der Alltagssprache zu überschreiten, die Sprache auf ihre Grenze hin zu transzendieren. Die von der Kunstwissenschaft so sorgfältig bewachte Grenze zwischen Kunstkritik und Literatur wird damit zur Unkenntlichkeit verschliffen. In seinen Kunstbeschreibungen erprobt Hofmannsthal dieses an den Bildern sich schulende literarische Verfahren. Ein anderes rätselhaftes Lächeln spielt dabei

eine entscheidende Rolle – das Lächeln der Gioconda. In Hofmannsthals Bericht über die Ausstellung einiger Bilder des englischen Präraffaeliten Edward Burne-Jones in Wien 1894 gehen die theoretisch-kritischen Passagen fließend über in assoziative Bildbeschreibungen, welche die Bilder zum Ausgangspunkt literarischer Evokation machen. Als stilistisches Vorbild zitiert Hofmannsthal die berühmte, von Oscar Wilde und Sigmund Freud gerühmte Beschreibung der Mona Lisa aus dem Renaissancebuch Walter Paters, die zu einem klassischen Text der *Décadence*-Literatur wurde, der sie das Bild der *Femme fatale* vermittelt hat.⁶⁹

Wir alle kennen das Gesicht und die Hände dieser Frau, auf ihrem marmornen Stuhl, von einem phantastischen Felsenkreis umgeben, in einem matten Licht wie auf dem Grund des Meeres. Das Wesen, das so rätselhaft da neben dem Wasser aufgetaucht ist und dasitzt, ist der konzentrierte Ausdruck dessen, wonach die Menschen während tausend Jahren sich zu sehnen gelernt hatten. Es ist eine von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit, der langsame Niederschlag, Zelle für Zelle, von seltsamen Gedanken, phantastischen Träumereien und adeligen Leidenschaften. Stellen Sie dieses Wesen einen Augenblick neben eine jener weißen Göttinnen oder schönen Frauen der Antike; wie würden Sie verwirrt von dieser Schönheit, die von der Seele und allen ihren Krankheiten durchtränkt ist! Alle Erfahrung und alles Denken der Welt hat hier daran geformt und gefeilt, soweit dergleichen Macht hat, menschliche Form suggestiv und ausdrucksvoll zu machen: die vegetative Naivität von Griechenland, die römische Orgie, die Sehnsucht, und die asketische Ehrsucht und die platonische Liebe des Mittelalters, das Wiedererwachen des Heidentums und die Sünden der Borgia. Sie ist älter als die Felsen um sie; wie ein Vampir war sie mehr als einmal schon tot und kennt das Geheimnis des Grabes; und ist untergetaucht in Meerestiefen, und immer schwebt davon um sie dieses fahle Licht; und hat mit Kaufleuten aus dem Osten um seltsame Gewebe gehandelt: und war Leda, die Mutter der Helena, und Anna, die Mutter der Jungfrau; und alles dies war ihr nur wie Schall von Leiern und Flöten und lebt nur fort in der seltsamen Feinheit, die es ihren Zügen verliehen hat, und in der Farbe ihrer Hände und Augenlider.⁷⁰

Die Beschreibung ist bei aller Sinnlichkeit auffallend unanschaulich, diese Frau hat keine festen Konturen, sondern scheint zwischen palimpsestartigen Übermalungen zu changieren. Gegenüber dem archaischen Lächeln der griechischen Sta-

tuen noch gesteigert, erscheint der beunruhigend-beglückende Blick dieses androgynen Rätselbildes, das zum Evokationsraum aller geschichtlichen Zeiten und kulturellen Erfahrungen wird, Zeitlosigkeit in der Ununterscheidbarkeit zwischen Archaisch und Gegenwart suggerierend, gleichwohl in gespensterhaftes »fahles Licht« getaucht und im Fließen des Wassers an das Vergehen der Zeit gemahnend. In Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* gibt es eine Beschreibung eines Frauenbildnisses von Corot, die an solche Ambitioniertheit erinnert. Und auch hier geht es um Augen-Blicke und Blickverstrickungen zwischen Distanzierung und Verlebendigung. Als sachliche Einordnung in eine malerische Tradition setzt sie an, um diese Rede, welche vor dem Eindruck des Bildes zu versagen scheint, dann in einer literarischen Annäherung zu überbieten:

Man könnte sagen, er habe die Verwandlung der Madame Récamier Davids, die Ingres begann, fortgesetzt, habe die Odaliske belebt, die Ingres als ein Ornament gewann. Aber wie unendlich wenig sagt dergleichen von seiner Schöpfung. Die Odaliske, die mit Ingres zusammenhängt, ist ein verschwindender Bruchteil des Frauenhaften, dem Corot Gestalt verlieh. Und schon der Laut mit dem Namen Davids schmerzt in seiner Nähe wie ein Mißton. Alle Frauen von Giorgione und Correggio bis zu Prud'hon scheinen sich zusammengetan zu haben, um Corots Frau zu schmücken. Und sie erscheint ärmer an Schmuck als sie alle, hat von allen die einfachste Sprache, sieht uns am wenigsten an. Es ist, als ob die vielen Vorgängerinnen sie gelehrt hätten, allein und für sich zu sein, nicht wie eine Entsagende, sondern voll, übervoll von allem, was die vielen vor ihr empfunden haben. Sie erscheint wie ein Symbol mädchenhafter Gedanken, zart in der Sehnsucht nach der Welt, die auf sie wartet, zart in der Trauer, die zu wenig Gestalt annimmt, um jemals zu Tränen zu treiben, leise im Glück, das nie zum Lachen, kaum zum Lächeln führt. [...] Wir glauben in Corots Frauen jene unvergesslichen höchsten Augenblicke des Mannes vor seiner Liebe zu erleben, wenn die Anbetung noch nicht nach einem Worte sucht, wenn der Blick noch nicht wagt, anders als mit jener Neugier zu blicken, die uns von der Geliebten nicht scheidet, sondern mit ihr zusammenblickt, als gälte es, ein Drittes zu sehen.⁷¹

Solche literarischen Beschreibungen entzünden sich an einem Rätsel des Bildes, an etwas Dichtem, Atmosphärischem, das sich einer schlichten Benennung entzieht und sich auch durch kunsthistorische Einordnung nicht beruhigen will. Die Elemente des Bildes, die sie aufgreift, überführt sie nicht in die Narration eines Hand-

lungszusammenhangs. Sie spinnt nicht den prägnanten Moment von Genreszenen zu Geschichten weiter wie Diderot und erzählt das Bild nicht nach. Solche Passagen gehen auch niemals von Historienbildern aus, deren Aussage diskursiv vorgegeben und bereits in konventionellen Erzählungen des Mythos oder der Historie vorliegt. Ikonographisch eindeutige Bilder interessieren den »Kritiker als Künstler« nicht, schreibt Oscar Wilde, nur solche, die ihn zum »Träumen und Dichten anregen, zu Werken, die die feine Gabe der Suggestion besitzen und einem zu sagen scheinen, daß selbst von ihnen die Flucht in eine fernere Welt möglich ist.«⁷² Das macht die Bilder Giorgiones so anziehend, die Bilder von traumverlorenen und dezentrierten Blicken und von schwer zu deutendem Mienenspiel, getaucht in das irisierende weiche Licht der venezianischen Landschaft. »Muß hier nicht Giorgione geboren sein?« überblendet Hofmannsthal in der *Sommerreise* seine Landschaftsschilderung mit der Erinnerung an Giorgiones Bilder: Er, der »diese süße Vermischung von Weite und Nähe, von Dunkel und Helle, von Tag und Traum« zu einer »Bewunderung« geschaffen habe, »die keinen Namen hat«.⁷³ Was an Giorgiones Bildern vor allem erfahrbar ist, hat Hofmannsthal wie Rilke oder Borchardt von Walter Pater gelernt: Das »Giorgioneske«, das sich auch an Bildern der Gegenwart zeigen könne, ist die Erfahrung des prägnanten Augenblicks, der Spannung zwischen Flüchtigkeit und Innehalten im Leben, die im herausgehobenen Moment, der exquisiten Pause gerade das Verfließen der Zeit sinnlich erlebbar mache. Das ist die »Art von Poesie«, die in sich seines Mediums gleichwohl versichernden Bild »ohne das gesprochene Wort, ohne »anekdotische Hilfe« aufscheine. Poetisch und dennoch ganz bei sich kann die Malerei durch die Andeutung solcher dichten Momente werden: »durch ein paar tiefbedeutsame Momente, ein äußeres Zeichen, eine Gebärde, einen Blick, ein Lächeln vielleicht, worin alle Triebfedern, Handlungen und Wirkungen einer langen Entwicklung sich wie in einem Brennpunkt treffen, blitzartig Vergangenheit und Zukunft, Furcht und Hoffnung in einem brennenden Bewusstsein des Augenblicks zusammenfaßt.«⁷⁴ Solcher Beschreibung ist es nicht um deskriptive Anschaulichkeit zu tun, sie erzeugt vielmehr in Assoziationsketten, metonymischen Verschiebungen, metaphorischen Feldern eine vorbegriffliche, bisweilen traumartige Atmosphäre, versetzt mit Bruchstücken kultureller Erinnerung. Diese a-mimetische Bildlichkeit führt nicht im Sinne rhetorischer Anschaulichkeit auf das Bild zurück, sondern drückt Bewusstseinsinhalte des Betrachters vor dem Bild aus. Man fühlt sich an literarische Techniken der Bewusstseinspoesie der Jahrhundertwende erinnert, welche die sinnbildenden Kategorien einer mimetischen Literatur destruieren zugunsten einer Wendung nach innen. An die Stelle von Handlung oder Szene treten Assoziationen, die logisch-begrifflicher Ordnung vorgeordnet sind, tritt eine disparate

Gleichzeitigkeit von Eindrücken, die nicht ausgeführt, sondern nur angerissen werden.⁷⁵ Solche Verfahren schließen an die symbolistische Poetik der ›évo-cation‹ und ›suggestion‹ und an eine kubistische Ästhetik der Simultaneität an.⁷⁶ Auch Mallarmé hatte die magische Valenz der Wörter in einem alchimistisch-hermetischen Zusammenhang beschworen. Der Zusammenhang mit diesen literarischen Bestrebungen lässt sich auch biographisch belegen. Meier-Graefes erster Versuch auf dem Gebiet der Kunstliteratur ist ein Aufsatz in einem 1894 von Przybyszewski herausgegebenen Bändchen über Edvard Munch, der im freien Assoziieren vor einer Sequenz von Bildern Munchs deutlich den Einfluss Przybyszewskis verrät und wie eine literarische Stilübung anmutet.⁷⁷ Die Ambitioniertheit der Sprache arbeitet sich an der »Unsäglichkeit«, der »Gegenbildlichkeit« der visuellen Künste ab. Die literarische Kunstbeschreibung entwickelt eine eigene Poetik,⁷⁸ im Spannungsfeld von Bild und Sprache, als mediologisch reflektierte Dialektik von Resignation und Überbietung, als Paradigmenreflexion der Künste. In Auseinandersetzung mit dem schweigenden Bild entwickelt der Kunstkritiker das Selbstbewusstsein der Literatur, die sich der Magie ihrer Alraunensprache bewusst wird. In der Beschreibung Paters erscheint uns, so Oscar Wilde, das Bild der Gioconda »noch wunderbarer, als es in Wirklichkeit ist, und enthüllt uns ein Geheimnis, von dem es in Wahrheit nichts weiß, und der Klang der dunklen Prosa ist so süß in unseren Ohren wie die Musik jenes Flötenspielers, der den Lippen der Gioconda jenen feinen und betörenden Schwung verlieh.«⁷⁹

Dennoch geht es hier nicht einfach um den Gegensatz zwischen objektiver Wissenschaft und selbstverliebtem Ornat. Der Ekphrasis im Übergang von Wissenschaft zu Literatur ist es durchaus um das Bild zu tun, sie will gerade in der Überbietung der konventionellen Sprache das Wesen des Bildes berühren. Dass dies nicht im denotativen Zugriff geschehen kann, ist dabei immer mitgedacht. So schreibt Wilhelm Hausenstein über Meier-Graefe wohl zu Recht, »daß er irgendetwas vom Rande her, zum Rand hin, am Rand entlang zu sagen scheint und tatsächlich doch immer eine Mitte meint.«⁸⁰ Das Bewusstsein von der Eigengesetzlichkeit jedes Mediums schließt es aus, dass Bild und Text sich wechselseitig illustrieren könnten, und dennoch sind beide auf eine spannungsvolle Art aufeinander bezogen. Über die Art dieses Verhältnisses hat Meier-Graefe anhand der Illustrationen von Delacroix und Daumier reflektiert. Diese Überlegungen sind eine Art impliziter Poetologie der literarischen Kunstbeschreibung und lassen Rückschlüsse auf sein eigenes Bilderbeschreiben zu. Dass die großen Illustratoren nie die Dichtung, sondern stets sich selbst illustrierten, steht für ihn außer Frage. Und doch gibt es ein Gemeinsames zwischen den Künsten, das aber »nichts weniger als eine gegenständliche Beziehung« sei, sondern »mehr ein Rhythmus,

den wir uns noch am ersten musikalisch denken können«, und der sich als Empfindung auch dem Betrachter wie dem Leser mitteilt.⁸¹ Man denkt wiederum an Walter Paters ganz ähnliche Überlegungen zum Andersstreben der gleichwohl autonomen Künste im Musikalischen.⁸² Die Berührung der Tangenten im Rhythmus ist ins Bewusstsein des Lesers verlegt. Die Bilder rücken in dieser Berührung dem Leser, der zum Betrachter werden soll, nahe und bleiben zugleich fern. Denn es ist nicht das Wiedererkennen des Vertrauten und bereits in anderer Sphäre Erfahrbaren, was die Brücke zwischen Worten und Bildern schlägt. Die Beschreibung will vielmehr befremden, die Konventionen des Bekannten außer Kraft setzen und damit auch zum verfremdenden Blick auf die Bilder verleiten. »Sehen lernen ist alles«, lautet einer der letzten Sätze von Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte, ein Zitat, das von Marées überliefert ist und auch von Fiedler stammen könnte.⁸³

Der Kunstschreiber, wie Meier-Graefe sich despektierlich selbst bezeichnet, vertraut mithin nicht auf eine Epiphanie der Bilder in der Sprache, sondern reflektiert auf den eigenen Standpunkt, die Anstrengung seiner »reproduzierenden Phantasie«. Aus der Wissenschaft verbannte Kategorien wie Eros, Impuls, Leidenschaft oder Enthusiasmus kommen dabei wieder zu ihrem Recht und haben konstitutiven Anteil an der Energie einer Präsentation des Fremden. Leidenschaftlich ungerecht und willkürlich darf der Kunsthistoriker auch in seiner Präsentation eines Gesamtbildes der Kunstentwicklung sein, in der Auswahl und Anordnung des Stoffes. Wenn er die Geschichte der Kunst in räumliche Figurationen überführt, in Visualisierungen, wie sie der ästhetische Historismus der populären Literaturgeschichte ausgebildet hat, wenn er Panoramen entwirft und die Maler als Figuren im universalen Drama eines Kampfes um die Malerei auftreten lässt, so soll das keine naturhafte Selbstevidenz eines gegebenen Sinns suggerieren.⁸⁴ Es ist eine Inszenierung, die sich ihrer bewusst ist und die immer wieder ironisch gebrochen wird, wenn sich eine weihevollen Aura einzustellen droht. So verweigert Meier-Graefe am Ende seiner Entwicklungsgeschichte dem Bildungsphilister, der auf einen gefälligen Schluss hofft, die Moral der Geschichte.⁸⁵ Dennoch steht hinter der Präsentation der Geschichte der Kunst der Moderne in der Konkretheit von Konfigurationen die Hoffnung, eine subjektive Figuration kultureller Erinnerung an die leere Stelle einer verschwindenden Memoria setzen zu können. Am Ende seiner *Entwicklungsgeschichte* entwirft Meier-Graefe dafür ein Bühnenszenario:

Eine göttliche Komödie. Man stelle sich ein Personal vor, in dem Leuten wie Géricault, Chassériau, Degas, Vincent van Gogh kleine Nebenrollen

zufallen und die Statisten von strahlenden Talenten gestellt werden. Man stelle sich eine Idee vor, die von einem Delacroix, einem Marées, einem Cézanne nicht zu erschöpfen war, die immer noch unberührt im Äther leuchtet, nachdem Hunderte von Geständnissen vollendeter Menschen zu ihrer Offenbarung emporstiegen. Heute vor hundert Jahren begann das Stück. In fünf Akten, von denen jeder zwei Jahrzehnte umfaßt, folgt Szene auf Szene. Jede einzelne ist Drama für sich und kettet das Ganze. Nie schleppt die Handlung. Kein Motiv ist zu viel, und nur das wiederholt sich, was wiederholt werden muß, um dem Sinn und der Kadenz des Spiels Stützen zu geben. Oft brandet die Handlung. Die Wogen gehen zum Himmel, die Bühne zittert, und immer wieder öffnet sich eine Perspektive auf den leuchtenden Stern.⁸⁶

Der Fokus dieser Visualisierung ist jedoch nicht die lineare Handlung eines Geschichtsdramas. Die Handlung erscheint vielmehr tableauhaft stillgestellt zum Historienbild. Es geht um augenblickshafte Konkretion von Prozessualität, um »history as pattern«, Geschichte nicht als narrative Folge, sondern als musterhafte Gruppierung.⁸⁷ »Vor allem wäre das Hintereinander der Handlungen aufzuheben und Vergangenes und Gegenwart in einen Blick zu schmelzen.«⁸⁸ Meier-Graefe nimmt diese »Gegenwärtigkeit« der »ewigen« Zeit ernst und erweitert den auf der Bühne dargestellten Zeit-Raum zu einem »Durcheinander von Raum und Zeit«, zum Gleichzeitigen des Ungleichzeitigen, einem Vexierbild historischer Zeiten, das Delacroix im Gespräch mit Giorgione zeigt:

Alles dies ist schön, auf der Bühne zu sehen, aber es ist nicht alles. Es ist nur der Vordergrund des Theaters, der zunächst ins Auge fällt. Im Laufe der Handlung erweitert sich Paris um Aussichten nach Antwerpen und Holland, nach Nürnberg und dem Bodensee. Der Wald von Barbizon geht in englische Prärien über. Die Seine schlängelt sich nach den Lagunen, und was wir für die Türme von Sacre Coeur nahmen, wird die Peterskuppel. Zwischen den uns bekanntesten Gestalten erscheinen andere, die wir nie träumten, je lebend erblicken zu können, Menschen, deren leibliche Existenz vor vielen hundert Jahren verging. Sie sind kein Spuk, kein Geist im »Hamlet«, kein Lichteffect der Kulissen. Sie regen sich menschlich mit den anderen, geben den anderen, unseren Zeitgenossen, Stichworte weiter, empfangen von ihnen andere Worte, sind ebenso in das ungeheure Netz der Handlung verwebt. Sie handeln. Zu Courbet und Manet treten stolze Spanier, und sind gar nicht stolz. Velasquez kommt nicht aus den

Verbeugungen heraus, und Courbet, ahnungslos, daß die Reverenzen gar nicht ihm, sondern dem Nebenmann gelten, nickt leutselig und mit Huld. Um Delacroix bildet sich ein großer Kreis von Venezianern. Sie tragen Ateliermäntel aus schmutzigem Leinen und haben scharfgeschnittene, ausgearbeitete Gesichter. [...] Wir möchten auf die Sitze steigen. Da kommt Rubens. Ein Licht geht von seinem Lachen aus. Ein altes verhutzeltes Männchen mit vergichteten Händen zeigt ihm ein Mädchen mit runden Brüsten. Gleich sind vier, fünf solcher Quellnymphen da, blauäugig und mit leuchtender Haut. Das Licht des lachenden Gesichts des Rubens und das Licht auf den Körpern der Mädchenhaut wird eins. Die Bühne erhellt sich. Bei Marées steht Rembrandt, bei Giorgione steht Corot. [...] Eine unendliche Handlung.⁸⁹

Nicht die »Kette« ist das Entscheidende, nicht die Teleologie der Entwicklung, wie es Danto vom postmodernen Standpunkt aus der emphatischen »Moderne« jener Zeit vorwirft.⁹⁰ Vielmehr soll die tableauhafte Verräumlichung der Zeit, die Präsentierung und Verdichtung der abstrakten Zeitfolge im lebenden Bild auf der Bühne, im »Durcheinander von Raum und Zeit« eine »große Ordnung« erfahrbar machen.⁹¹ Es ist die Darstellung eines erfüllten, das zeitlich Disparate versammelnden Augenblicks, »the wholly concrete moment« Paters und darin selbst eine ästhetische Utopie.⁹² Epiphanie auch dies, doch vom »Lichteffect der Kulissen« hervorgebrachte. Und auch hier ist die »höchste Leidenschaft« des Kunstschriftstellers gefordert.⁹³ Nicht um die Erzählung des Inhalts dieses Stücks sei es ihm gegangen, so Meier-Graefe, sondern darum, »den Ton von Wärme über dem Ganzen zu zeigen«.⁹⁴ Dahinter steht eine Drohung der Leere wie auch schon in Paters Beschwörung des emphatischen Moments der Kunst: »Wir haben eine Gnadenfrist, und dann wird unsere Stelle leer«, beschließt er ähnlich melancholisch wie nach ihm Meier-Graefe sein Werk über die große Kunstepoche der Renaissance, und »unsere einzige Gelegenheit, diese Spanne noch auszudehnen, besteht darin, in die gegebene Zeit so viele Pulsschläge wie möglich hineinzubringen.«⁹⁵ Visualisierung wäre demnach angesichts des drohenden »Schlußspektakels« der Kunst eine Anschlussstelle dafür, »daß das mit aller Vergangenheit verknüpfte Werk die Zukunft zu finden vermag.«⁹⁶ In diesem Kontext gewinnt der Schlüsselsatz vom Sehen lernen noch einmal eine neue, prekäre Bedeutung. »Sehen lernen ist alles. Nur wenn wir das Schauspiel, diese größte Denkwürdigkeit des letzten Europas mit aller Wachheit anschauen, so daß es Erlebnis wird, können wir die Kraft finden, es auf dieser oder jener Bühne fortzusetzen.«⁹⁷

- 1 Julius Meier-Graefe – Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstag, München/Berlin/Wien 1927, S. 129. Vom Geschäft der »Kunstschreiberei« spricht Meier-Graefe selbst des Öfteren.
- 2 Konrad Fiedler: Aphorismen, Nr. 185, Schriften zur Kunst II, hg. v. Gottfried Boehm, 2. Aufl., München 1991, S. 85: »Bezeichnend dagegen ist es, daß moderne Kunsthistoriker von einem Zweifel, ob sie denn das einzelne Kunstwerk auch wirklich verstehen, nichts merken lassen; sie gehen eigentlich davon aus, daß bei ihnen dieses Verständnis vorausgesetzt werden müßte, gleichsam selbstverständlich sei; diese Sicherheit gewöhnt sich dann auch das Publikum an, und das ist die verderblichste Folge der neuen Richtung; sie macht vertraut mit den Kunstwerken und täuscht darüber, daß die Kunstwerke bei dieser Vertrautheit ganz unverstanden bleiben. Eine wesentliche Aufgabe eines Versuchs, einen neuen Standpunkt der Kunst gegenüber zu gewinnen, besteht darin, jene Sicherheit, die eine wesentliche Folge der historischen Richtung ist, zu zerstören und dem einzelnen in seiner Annäherung an die Kunst zugleich mit dem Maßstabe des Urteils doch jene Zaghaftigkeit wiederzugeben, die allein zu innerer Vertrautheit führen und aus der allein ein produktives Verhältnis zur Kunst entspringen kann.«
- 3 Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. Ein Vortrag, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller, Reden und Aufsätze I, Frankfurt/M. 1979, S. 13–19 (hier: S. 13).
- 4 Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgekehrten, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt/M. 1979, S. 544–572 (hier: S. 565).
- 5 Vgl. dazu im Rekurs auf die historische Vorläuferschaft Fiedlers: Günter Wohlfart: Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst, in: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 163–183; Gottfried Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: ders./Hans-Georg Gadamer (Hg.): Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt/M. 1978, S. 444–471.
- 6 Fiedler: Aphorismen, Nr. 56 (Anm. 2), S. 35: »Alle Wissenschaft ist Entwicklung, Ausbildung des diskursiven Bewußtseins, alle Kunst ist Entwicklung, Ausbildung des intuitiven Bewußtseins.«
- 7 Konrad Fiedler: Über Kunstinteressen und deren Förderung [1879], in: Schriften zur Kunst I, hg. v. Gottfried Boehm, 2. Aufl., München 1991, S. 50–79 (hier: S. 69f.). Eine ähnliche Emphase der autonomen Kunst zeigt Meier-Graefe im Vorwort zur 1903 erschienenen ersten Auflage der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, bezeichnenderweise im Rückgriff auf Positionen der goethezeitlichen Autonomieästhetik, etwa einer ethischen und anthropologischen Begründung für die Berechtigung einer als »unnütz« verworfenen reinen Kunst. Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste*, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, 3 Bde., Stuttgart 1904. Ich zitiere im Folgenden nach der mir zugänglichen vierten Auflage: 4. Aufl. München 1925–24. Man fühlt sich an Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* erinnert, wenn Meier-Graefe in Bd. 1, S. 2 schreibt: »Wir brauchen die Kunst als höchste Freude, um ein Maximum unserer Begierden zu haben, eine höchste Leidenschaft, die einzige, deren Befriedigung den Sinn nicht abstumpft, sondern bessert, und indem sie edle Teile von uns bessert, den ganzen Menschen, die ganze Rasse veredelt. Wir brauchen eine Stelle, der wir uns hingeben können ohne Opfer, wo alles, was an Begeisterung in uns bleibt, dahinfließen kann, weil es stets mächtiger zu uns zurückkehrt.« »Die Kunst« wird in seiner als Geschichtsdrama konzipierten Entwicklungsgeschichte zur allegorischen Hauptakteurin auf der tragischen Bühne. Sie ist die referenzgarantierende Identität, welche gegen die Kontingenz der Historie »Sinn« verbürgt, »ihre Geschichte ist frei von aller Willkür wie die Weltgeschichte; ja, ihr Bau bietet noch bessere Handhaben, den Zufall zu überwinden, als das Feld des Historikers, auf dem sich zuweilen der Sinn der Begebenheiten mit undurchdringlichem Schleier verhüllt. Alles was die Kunst geschaffen hat, bleibt irgendwie, irgendwo erhalten.«
- 8 Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887], Schriften zur Kunst I, hg. v. Gottfried Boehm, 2. Aufl., München 1991, S. 111–220 (hier: S. 198).
- 9 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 1, 2. Aufl., München 1988, S. 873–890 (hier: S. 886).
- 10 Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge (Anm. 9), S. 888f.
- 11 Vgl. Manfred Sommer: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung, Frankfurt/M. 1996; Manfred Diersch: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin 1973; Olaf Breidbach: Die Materialisierung des Ich. Zur Geschichte der Hirnforschung im 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1997.

- 12 Vgl. Max Imdahl: *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung*, Gesammelte Schriften, hg. v. Gottfried Boehm, Bd. 3, Theorie, Reflexion, Methode, Frankfurt/M. 1996, S. 282.
- 13 Fiedler: *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Anm. 8), S. 153.
- 14 Karl Philipp Moritz: In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? [erstmalig erschienen 1788 in der *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*], Schriften zur Ästhetik und Poetik, Kritische Ausgabe, hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 93–103. Vgl. Helmut Pfotenhauer: »Die Signatur des Schönen« oder »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?« Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik, in: ders. (Hg.): *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Tübingen 1991, S. 67–83.
- 15 Moritz: In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können (Anm. 14), S. 95.
- 16 Fiedler: *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Anm. 8), S. 170.
- 17 Zur Ausdifferenzierung vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1999, insb. Kap. 1 zur Funktion der Kunst »im Übergang von einer phänomenbezogenen Wahrnehmungslehre zu einer operativen, von einer repräsentationalen Erkenntnistheorie zu einer konstruktivistischen«.
- 18 Julius Meier-Graefe: *Delacroix der Literat*, in: Eugene Delacroix: *Literarische Werke*, hg. und übers. v. Julius Meier-Graefe, Leipzig 1912, S. 7–41 (hier: S. 7). Eine kritische Auseinandersetzung mit Lessings Grenzziehung vom Standpunkt der Poesie leistet um 1900 Theodor A. Meyer: *Das Stilgesetz der Poesie*, hg. v. Wolfgang Iser, Frankfurt/M. 1990.
- 19 Meier-Graefe: *Delacroix der Literat* (Anm. 18), S. 8 und S. 13.
- 20 Vgl. Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1986, S. 68 f.
- 21 Fiedler: *Aphorismen*, Nr. 88 (Anm. 2), S. 50. Vgl. auch Nr. 112, S. 59: »Die bildende Kunst gibt die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie gesehen werden.«
- 22 In der deutschen Übersetzung der Jahrhundertwende: Walter Pater: *Schlusswort*, in: ders.: *Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie*, 2. Aufl., Jena/Leipzig 1906, S. 289–296 (hier: S. 291).
- 23 Max Imdahl: *Bildbegriff und Epochenbewußtsein?*, Gesammelte Schriften, hg. v. Gottfried Boehm, Bd. 3, Frankfurt/M. S. 527. Über den sachlichen Zusammenhang zwischen Fiedlers Theorie und Cézannes Kunstschaffen handelt Imdahl öfters, z. B. auch: ders.: *Marées*, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne, in: Hans Joachim Schrimpf (Hg.): *Literatur und Gesellschaft. Festschrift für Benno von Wiese*, Bonn 1963, S. 142–195.
- 24 Imdahl: *Bildbegriff und Epochenbewußtsein* (Anm. 23), S. 528.
- 25 Julius Meier-Graefe: *Impressionisten. Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne*, München/Leipzig 1907, S. 184.
- 26 Meier-Graefe: *Impressionisten* (Anm. 25), S. 186. Zur Konvention als Erkenntnisfalle vgl. auch Pater: *Die Renaissance* (Anm. 22), S. 293: »In gewissem Sinne könnte man sogar sagen, es ist ein Fehler, ein Mißerfolg, sich an irgend etwas zu gewöhnen; denn schließlich ist die Gewohnheit schon der Anfang einer erstarrenden Welt, und nur die ungenügende Unterscheidungsfähigkeit des Auges läßt uns glauben, irgend zwei Menschen, Dinge, Zustände seien einander ähnlich oder gleich.«
- 27 Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte*, Bd. 1 (wie Anm. 7), S. 59.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd., S. 208.
- 30 Ebd., S. 216.
- 31 Ebd., S. 225.
- 32 Ebd., S. 224.
- 33 Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten* (Anm. 4), S. 570.
- 34 Zum Verhältnis Hofmannsthals zur bildenden Kunst und der Vermittlung der Kunstliteratur vgl. Carlpeter Braegger: *das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*, Bern/München 1979; Françoise Derré: *Hofmannsthal und die französische Malerei*, in: *Hofmannsthal-Forschungen* 9 (1987), S. 19–93; Jaques le Rider: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Wien 1997; ders.: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, Wien/Köln/Weimar 2000; Ursula Renner: *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe 1905–1929*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 9–20; dies.: »Das Erlebnis des Sehens.« Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst, in: dies./Bärbel Schmid (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg 1991, S. 285–305; Heide

- Eilert: »... daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll.« Zum Kunst-Essay um 1900 und zur Pater-Rezeption bei Hofmannsthal, Rilke und Borchardt, in: Andreas Beyer/Dieter Burdoff (Hg.): *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*, Heidelberg 1999, S. 51–72; Helmut Pfotenhauer: *Erosion des klassischen Italien-Bildes. Hofmannsthals *Sommerreise* (1903)*, in: ders.: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000, S. 207–226.
- 35 Fiedler: *Über Kunstinteressen* (Anm. 7), S. 74.
- 36 Zum Zusammenhang von Sprachkonzeption, Bildkonzept und Erkenntnistheorie bei Fiedler vgl. Stefan Majetschak: *Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts*, in: ders. (Hg.): *Auge und Hand: Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997, S. 113–126; ders.: *Welt als Begriff und Welt als Kunst. Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Ästhetischen bei Kant und Conrad Fiedler*, in: *Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 96 (1989), S. 276–293; Gottfried Boehm: *Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren*, in: Majetschak: *Auge und Hand* (Anm. 36), S. 27–40; ders.: *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *neue hefte für philosophie* 18/19 (1980), S. 118–132; ders.: *Einleitung*, in: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst I*, hg. v. Gottfried Boehm, 2. Aufl., München 1991, S. VII–XCVII; Lambert Wiesing: *Von der Sichtweise zur Sichtbarkeit: Konrad Fiedler*, in: ders.: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek 1997, S. 145–208.
- 37 Fiedler: *Über Kunstinteressen* (Anm. 7), S. 75.
- 38 Fiedler: *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Anm. 8), S. 120.
- 39 Ebd., S. 125 f.
- 40 Direkte Bezüge zwischen Nietzsche und Fiedler lassen sich nicht nachweisen, es geht hier nicht um wechselseitigen Einfluss, sondern um eine gemeinsame epistemologische Problemstellung. Ähnlich argumentiert auch Angelica Horn: *Die Grenzen der sokratischen Erkenntnislust. Konrad Fiedler und Friedrich Nietzsche*, in: Majetschak: *Auge und Hand* (Anm. 36), S. 147–168.
- 41 Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38 (hier: S. 26 und 27). Vgl. auch: Arthur A. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1984; Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/M. 1990; neuerdings: Hans Belting (Hg.): *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000; ders.: *Bildanthropologie*. München 2000.
- 42 Fiedler: *Aphorismen*, Nr. 202 (Anm. 2), S. 97.
- 43 Ebd., S. 48.
- 44 Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief [1902], Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. Bernd Schoeller, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt/M. 1979, S. 461–472 (hier: S. 465).
- 45 Hofmannsthal: *Ein Brief* (Anm. 44), S. 465 und S. 466.
- 46 Vgl. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge* (Anm. 9), S. 883: »das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermaße«; Hofmannsthal: *Ein Brief* (Anm. 44), S. 471: »Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte.«
- 47 Vgl. Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 219 ff., der die körperlichen Symptome der Hysterie nachweist.
- 48 Vgl. Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990. Zur Abgrenzung der »exakten« Wissenschaft seit Rumohr von der romantischen Kunstliteratur: S. 90 ff.; Georg Kauffmann: *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Opladen 1993. Zur Fiktion einer Selbstaufhebung der Kommentärstruktur im parallelen Projekt einer Literaturgeschichtsschreibung vgl. Jürgen Fohrmann: *Der historische Ort der Literaturwissenschaft*, in: Ludwig Jäger/Bernd Switalla (Hg.): *Germanistik in der Mediengesellschaft*, München 1994, S. 25–36; ders.: *Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft*, in: ders./Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 244–257. Zur Ausdifferenzierung zwischen den Fachgelehrten und den »Gebildeten«, der Austreibung der darstellenden Literaturgeschichte aus dem universitären Bereich vgl. Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Kaiserreich*, Stuttgart 1989, S. 171 ff.: »Die Literaturgeschichte und der ästhetische Historismus«; sowie: Rainer Kolk: *Zur Professionalisierung und Disziplinenentwicklung in der Germanistik*, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaft und Nation*.

Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft, München 1991, S. 113–126; Nikolaus Wegmann: *Philologische Selbstreflexion. Die Frage nach der disziplinären Einheit*, ebd., S. 113–126; Jürgen Fohrmann: *Organisation, Wissen, Leistung. Konzeptionelle Überlegungen zu einer Wissenschaftsgeschichte der Germanistik*, in: IASL 16,1 (1991), S. 110–125; ders.: *Geschichte der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen Aufklärung und Kaiserreich*, in: ders./Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 576–604. Eine analoge Forschungsleistung für die Geschichte der Kunstgeschichte ist noch Desiderat.

- 49 Erich Schmidt: *Wege und Ziele der deutschen Litteraturgeschichte* [Antrittsvorlesung Wien 1880], in: Edgar Marsch (Hg.): *Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik*, Darmstadt 1986, S. 400–419 (hier: S. 412 zur darwinistischen Vererbungslehre: »Sie erkennt das Sein aus dem Werden und untersucht wie die neuere Naturwissenschaft Vererbung und Anpassung und wieder Vererbung und so fort in fester Kette«).
- 50 Schmidt: *Wege und Ziele der deutschen Litteraturgeschichte* (Anm. 49), S. 418 f.
- 51 Julius v. Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder bearbeitet von Hans Hahnloser* [Innsbruck 1934], in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungs-Band XIII, Heft 2, S. 141–228 (hier: S. 165 ff., S. 166, S. 173). Zum Zusammenhang von Sickel und Morelli vgl. S. 173: »auch hier [bei Sickels diplomatischer Methode] handelt es sich ja um die durch exakte fast experimentelle Beobachtung kleiner und kleinster äußerer Merkmale fundierte Scheidung von Echt und Unecht, Original, Kopie und Fälschung«. Leitspruch der Wiener Schule sei es laut Schlosser gewesen, nie mit dem Dilettantismus zu paktieren. Vgl. Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte* (Anm. 48), S. 105 ff.
- 52 Zum Verhältnis von Fiedler und Marées vgl. Julius Meier-Graefe: *Hans von Marées. Sein Leben und Werk*, 3 Bde., München/Leipzig 1910; Gottfried Boehm: »Sehen lernen ist Alles«. Conrad Fiedler und Hans von Marées, in: Christian Lenz (Hg.): *Hans von Marées, Ausst.-Kat.* München 1987, S. 145–150; Andreas Beyer: *Anatomie einer Entzweiung. Über Konrad Fiedler und Hans von Marées*, in: Majetschak: *Auge und Hand* (Anm. 36), S. 223–236; Gerd Blum: *Geltung und Grenzen von Fiedlers Urteil über Marées. Von den Lebensaltern zu den Hesperiden*, ebd., S. 237–262.
- 53 Vgl. Ron Manheim: *Julius Meier-Graefe (1867–1935)*, in: Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 95–116; Peter H. Feist: »Meier-Graefe, Julius«, in: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 262–265. Beispiele für Meier-Graefes literarische Produktion: *Geständnisse meines Veters. Novellen*, Berlin 1923; ders.: *Der Vater. Roman*, Berlin 1932; sowie die literarisch ambitionierte Schriftstellermonographie: ders.: *Dostojewski. Der Dichter*, Berlin 1926, und die in der Verlagsanzeige als dichterische Landschaftsmalerei angepriesene Reisebeschreibung: ders.: *Nach Norden. Eine Episode*, München 1893.
- 54 Vgl. Lambert Wiesing: *Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin*, in: Majetschak: *Auge und Hand* (Anm. 36), S. 189–208; Werner Hofmann: *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 13 (1955), S. 136–156.
- 55 Wilhelm Worringer: in: *Meier-Graefe – Widmungen* (Anm. 1), S. 110.
- 56 Fiedler: *Aphorismen*, Nr. 183 (Anm. 2), S. 83 f. (hier: S. 84), ferner S. 82 und S. 71. Zum schwierigen Verhältnis Fiedlers zur Kunstgeschichte als Wissenschaft vgl. Stephan Geiger: *Probleme und Perspektiven einer Fiedlerschen Konzeption der Kunstgeschichte*, in: Majetschak: *Auge und Hand* (Anm. 36), S. 81–94.
- 57 Hermann Bahr: *Vom Sehen*, in: *Meier-Graefe – Widmungen* (Anm. 1), S. 12–14.
- 58 Jakob Wassermann, in: *Meier-Graefe – Widmungen* (Anm. 1), S. 15.
- 59 Worringer, in: *Meier-Graefe – Widmungen* (Anm. 1), S. 111.
- 60 Leo König, in: *Meier-Graefe – Widmungen* (Anm. 1), S. 106.
- 61 Fiedler: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* [1876], in: *Schriften zur Kunst I*, hg. v. Gottfried Boehm, 2. Aufl., München 1991, S. 1–48 (hier: S. 42).
- 62 Fiedler: *Aphorismen*, Nr. 177 (Anm. 2), S. 81 f.
- 63 Hugo von Hofmannsthal, in: *Meier-Graefe – Widmungen* (Anm. 1), S. 11.
- 64 Hugo von Hofmannsthal: *Walter Pater, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. Bernd Schoeller, *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt/M. 1979, S. 194–197 (hier: S. 194).
- 65 Oscar Wilde: *Der Kritiker als Künstler. Sämtliche Werke in zehn Bänden*, hg. v. Norbert Kohl, *Essays II*, Frankfurt/M. 1982, S. 69–148 (hier: S. 99 f.).
- 66 Hofmannsthal: *Walter Pater* (Anm. 64), S. 195. Zur Bedeutung Paters für Hofmannsthals Auffassung

- des Kunstkritikers vgl. Ulrike Stamm: ›Ein Kritiker aus dem Willen der Natur‹. Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters, Würzburg 1997.
- 67 Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt/M. 1979, S. 603–640 (hier: S. 624). Vgl. Pfotenhauer: Erosion des klassischen Italien-Bildes (Anm. 34).
- 68 Alle Zitate: Hofmannsthal, Augenblicke in Griechenland (Anm. 67), S. 624.
- 69 Vgl. Eduard Hüttinger: Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle, in: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt/M., S. 143–169; Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart 1990.
- 70 Hugo von Hofmannsthal: Über moderne englische Malerei. Rückblick auf die internationale Ausstellung Wien 1894, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller, Reden und Aufsätze I, Frankfurt/M. 1979, S. 546–552.
- 71 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 1 (Anm. 7), S. 204 f.
- 72 Oscar Wilde, Der Kritiker als Künstler (Anm. 65), S. 104.
- 73 Hofmannsthal: Sommerreise, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller, Reden und Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen, Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 595–602 (hier: S. 599).
- 74 Walter Pater: Die Schule des Giorgione, in: ders.: Die Renaissance (Anm. 22), S. 165–194 (hier: S. 189). Vgl. Gregor Gumpert: Erfahrung eines Augenblicks. Eine Lektüre des Essays *The School of Giorgione* von Walter Pater, in: Eberhard Lämmert (Hg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999, S. 111–138.
- 75 Vgl. Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989, S. 365ff.: »Der Intuitionismus der Moderne, die Entmimetisierung der Formen und die Ausbildung eines intuitionistischen Darstellungsstils (›Bewußtseinspoesie‹)«.
- 76 Vgl. Manfred Engel: Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde, Stuttgart 1986, S. 88 ff.; Reto Sorg: Aus den ›Gärten der Zeichen‹. Zu Carl Einsteins Bebuquin, München 1998, S. 10 ff.
- 77 Stanislaw Przybyszewski: Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe, Berlin 1894.
- 78 Vgl. Monika Schmitz-Emans: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Würzburg 1999, Teil I: »Zur Poetik literarischer Bildinterpretation«, dies./Manfred Schmeling (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999. Den Zusammenhang zwischen Zeichenskepsis, »Gegenbildlichkeit der visuellen Künste« und dem Experimentieren mit den literarischen Gattungen des Kunstessays bzw. des dialogischen Gesprächs über Kunst untersucht äußerst konzise: Eilert: Kunst-Essay (Anm. 34); sowie: Dieter Burdoff: Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900, ebd., S. 29–50.
- 79 Wilde: Der Kritiker als Künstler (Anm. 65), S. 101.
- 80 Wilhelm Hausenstein, in: Meier-Graefe – Widmungen (Anm. 1), S. 16–27 (hier: S. 17).
- 81 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 1 (Anm. 7), S. 140.
- 82 Vgl. Pater: Die Schule des Giorgione (Anm. 74), S. 170: »Wenn nun aber jede Kunst ihren eigenen Wirkungskreis und nicht zu übertragenden sinnlichen Zauber besitzt, und darum auch der Anfang aller Kritik auf der richtigen Erkenntnis der Grenzen, auf dem klaren Verständnis für die Verschiedenheiten der Künste untereinander beruht, so zeigt sich dennoch fast in jeder Kunst ein Bestreben, aus ihren eigenen gegebenen Grenzen durch die Behandlung ihres Materials in das Gebiet irgend einer andern Kunst leise hinüberzuspielen. Es ist das, was deutsche Kritiker mit dem Wort ›Anders-Streben‹ bezeichnet haben, ein teilweises Abweichen und Übertreten der eigenen Grenzlinien, wodurch es den Künsten möglich wird, nicht etwa einander zu ersetzen, aber sich doch wechselseitig neue Kräfte zu leihen.« Der Fluchtpunkt dieses Andersstrebens ist die Musik als die reinste der Künste, bei der Form und Stoff nicht zu trennen sind. Auf das Problem der Versprachlichung von Bildern in der Kunstbeschreibung geht Pater nicht explizit ein. Zu Pater und Giorgione vgl. Hüttinger: Leonardo- und Giorgione-Kult (Anm. 69); Stamm: Ein Kritiker aus dem Willen der Natur (Anm. 66); Gumpert: Erfahrung eines Augenblicks (Anm. 74); immer noch maßgeblich: Wolfgang Iser: Walter Pater. Die Autonomie des Aesthetischen, Tübingen 1960.
- 83 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 690.

- 84 Anders als in der »nationalen« Literaturgeschichtsschreibung, vgl. Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte (Anm. 48).
- 85 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 683–690: »Moral«, S. 684: »Ist dies die Moral der Geschichte? – Ich höre dich, lieber Leser. Du möchtest wissen, an was du dich halten kannst, willst diese Strapaze nicht umsonst getragen haben, verlangst in drei Worten das Resultat. Denn du hast heute noch anderes zu tun, bist sparsam mit deinen Kräften und liebst das Kino. Womöglich hast du überhaupt diesen Band noch gar nicht angefangen und ebensowenig die beiden ersten, die seit zehn Jahren deinen Bücherschrank schmücken. Denn nur die Moral geht dich an. Diese wirst du, so wie sie fällt annehmen. Schließe ich auf Baisse, bist du gern bereit, deinen Schmerz in den meinen zu gießen und mit mir vereint den Verlust des Abendlandes zu betrauern. Denn die Tränen sitzen dir lose. Schließe ich auf Hausse, wirst auch du dich der lächelnden Hoffnung nicht verschließen. Denn das Lachen fällt dir leicht. Der Ausgang dieser Geschichte ist ein Ausgang wie jeder andere. Wenn man sich im »Hamlet« etwas sparen kann, so ist es das Ende. Der Held muß irgendwie auf die Seite gebracht werden, und dabei lässt sich ein gewisser Spektakel nicht vermeiden. Das tut nichts zur Sache.«
- 86 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 685.
- 87 Auf die Nähe zu Texten der englischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, des Vortizismus, verweist Gumpert: Erfahrung eines Augenblicks (Anm. 74), S. 137.
- 88 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 685.
- 89 Ebd., S. 687.
- 90 Arthur C. Danto: Das Fortleben der Kunst, München 2000.
- 91 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 687.
- 92 Unpräzise hier die deutsche Übersetzung Schölermanns, der die Stelle mit »tiefbedeutsame Momente« übersetzt: Pater: Die Schule des Giorgione (Anm. 74), S. 189.
- 93 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 1 (Anm. 7), S. 2.
- 94 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 685.
- 95 Pater: Schlussbemerkungen, in: ders.: Die Renaissance (Anm. 22), S. 295.
- 96 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 688. »Wer den Gang des Stücks in den einzelnen Akten verfolgt hat, kann sich nicht der Wahrscheinlichkeit entziehen, daß wir uns im letzten Akte und in drohender Nähe des Schlußspektakels befinden.«
- 97 Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte, Bd. 3 (Anm. 7), S. 690.

AUTORENVERZEICHNIS

Matthias Bickenbach, Dr. phil., geb. 1963, Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Literatur- und Medienwissenschaft) im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln, Dissertation 1999 mit der Arbeit *Von den Möglichkeiten einer »inneren« Geschichte des Lesens*. Publikationen zu den Schnittstellen alter und neuer Medientechniken, Forschungsschwerpunkte: Text-Bild-Verhältnisse fotografischer Porträts, Rhetorik und Poetologie der Literatur, Medientheorie.

Hendrik Birus, Dr. phil., geb. 1943, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik) an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Arbeitsschwerpunkte/Publicationen zu Goethe, Lessing, zur Hermeneutik, Literarischen Onomastik, Literaturtheorie.

Wolfgang Braungart, Dr. phil., geb. 1956, Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft und Neuere deutsche Literatur an der Universität Bielefeld, Publikationen u. a. zu: Utopie in der Frühen Neuzeit, Ritual und Literatur, Stefan George, Manierismus, Kitsch. Forschungsschwerpunkte: Interferenzen von Literatur und Bildender Kunst, Religion, populärer Kultur, Ästhetik der Geselligkeit.

Jürgen Fohrmann, Dr. phil., geb. 1953, Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft und Neuere deutsche Literatur in Bonn, Arbeitsschwerpunkte/Publicationen zur Literatur- und Medientheorie, Wissenschaftsgeschichte, Literatur- und Kulturgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Gudrun Gersmann, Dr. phil., geb. 1960, Privatdozentin am Historischen Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München, Arbeitsschwerpunkte/Publicationen zur Französischen Geschichte des 16. bis 19. Jahrhunderts, Mediengeschichte, Rechts- und Verfassungsgeschichte, Geschichte der Hexenverfolgung in der Frühen Neuzeit, Körpergeschichte der Frühen Neuzeit.

Oliver Grau, Dr. phil., geb. 1965, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am kunsthistorischen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin, Dissertation 2000 über eine *Geschichte der Virtuellen Kunst*, Forschungsschwerpunkte/Publicationen zur Kunst- und Mediengeschichte der Illusion und Immersion, der Kultur- und Ideengeschichte der Telepräsenz und Telekommunikation zur Genetischen Kunst.

Gerhard Plumpe, Dr. phil., geb. 1946, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, Arbeitsschwerpunkte/Publicationen zur Theorie des Realismus, Systemtheorie, Fotografiegeschichte und Medientheorie, Ästhetische Theorie.

Nils Reschke, geb. 1968, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Universität Bonn, Arbeitsschwerpunkte: Literatur zwischen 1770 und 1830, Film.

Sabine M. Schneider, Dr. phil., geb. 1966, Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Deutsche Philologie der Universität Würzburg, Dissertation 1998 über *Die Schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Forschungsschwerpunkte: Kunsttheorie, Ästhetik, Anthropologie und Wissensordnungen um 1800, poetische Ekphrasis in der Frühen Neuzeit, Kunsttheorie der Jahrhundertwende.

Andrea Schütte, geb. 1972, Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Literaturwissenschaft) im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln, Forschungsschwerpunkte: mediologische Ansätze im gedruckten Text des 16. Jahrhunderts, Museum und Kulturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert.

BILDNACHWEISE

NILS RESCHKE: »DIE WIRKLICHKEIT ALS BILD«. LEBENDE BILDER IN GOETHES »WAHL- VERWANDTSCHAFTEN«

- Abb. 1 Louis-Gérard Scotin: Der geblendete Belisarius, undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde von Luciano Borzones (vormals Anton van Dyck zugeschrieben), Stiftung Weimarer Klassik. Foto: Genske.
- Abb. 2 Jean Pesne: Esther vor Ahasverus, undatiert, seitenverkehrter Kupferstich nach dem Gemälde Nicolas Poussins, Stiftung Weimarer Klassik. Foto: Genske.
- Abb. 3 Johann Georg Wille: Instruction Paternelle (Väterliche Ermahnung), 1765, Kupferstich nach dem Gemälde Gerard ter Borchs, Kunstsammlungen zu Weimar. Foto: Dreßler.

GERHARD PLUMPE: TOTE BLICKE. FOTOGRAFIE ALS PRÄSENZMEDIUM

- Abb. 1 Urs Tillmann: Geschichte der Photographie, Frauenfeld/Stuttgart 1981.
- Abb. 2 Urs Tillmann: Geschichte der Photographie, Frauenfeld/Stuttgart 1981.
- Abb. 3 »Fliegende Blätter«, Bd. 32, Nr. 701, München 1860.
- Abb. 4–5 Hierbei handelt es sich um Titelseiten von Buchpublikationen.
- Abb. 6 Fritz Kempe: Daguerreotypie in Deutschland, Seebruck 1979.
- Abb. 7 Rolf H. Krauss: Die Fotografie in der Karrikatur, Seebruck 1978

MATTHIAS BICKENBACH: DAS DISPOSITIV DES FOTOALBUMS: MUTATION KULTURELLER ERINNERUNG. NADAR UND DAS PANTHÉON

- Abb. 1 Charles deForest Fredericks: Photographic Temple of Art, New York um 1850, Salzpapier-Abzug, Agfa Historama Köln.
- Abb. 2 »World Wide Circulation«: John Thomson »Street Advertising« London 1876, Woodburytypie, 11,3 x 8,6 cm, in: Street Life in London, 1877.
- Abb. 3 Flugblätter. Anonym: Eine Handvoll Visitenkartenporträts, um 1865, Collage, Christie's South Kensington Ltd., London.

- Abb. 4 »Mein Haus am Boulevard«. Nadars Atelier am Boulevard des Capucines 35, Nadar, Paris um 1860, Albumin-Abzug, Paris Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie.
- Abb. 5 Schaufenster. Nadars Atelier in Marseille um 1897.
- Abb. 6 Album Doppelseite. Privatalbum, Frankfurt / M. um 1865, Deutsches Historisches Museum, Berlin.
- Abb. 7 Die ganze Vielfalt der Aktivitäten Nadars. Das Pantheon oben links mit der ironischen Beischrift »Trop beau pour le musée de Versailles«, Pierre Durat: Nadar, in: »Photographie des contemporains«, um 1867, Montage (Albuminpapier-Abzug), Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie.
- Abb. 8 »Panthéon Nadar«. »Poètes, Romanciers, Historiens, Publicistes, Journalistes & a«, Lithographie von Nadar 1854, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 9 Mosaikkarte: »Die Größen Frankreichs«, Disdéri, Paris um 1864.
- Abb. 10 Das Innere des Pantheon. G.P. Panini um 1750, National Gallery of Art, Washington D. C., Samule H. Kress Collection.
- Abb. 11 Der Grundriss des Pantheon mit Marmorboden (aus: MacDonald: »The Pantheon«)
- Abb. 12 Lincoln

OLIVER GRAU: DAS SEDANPANORAMA. EINÜBUNG SOLDATISCHEN GEHORSAMS IM STAATSBILD DURCH PRÄSENZ

- Abb. 1 Stefan Oettermann: Das Panorama: Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt 1980.
- Abb. 2–5 Ludwig Pietsch: Das Panorama der Schlacht von Sedan, Berlin 1883.
- Abb. 6 1900, in: Dominik Bartmann: Anton von Werner, Berlin 1985.
- Abb. 7 Bildarchiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität.
- Abb. 8 Mit freundlicher Erlaubnis des Künstlers.

ANDREA SCHÜTTE: BILDER / SCHREIBEN IM HISTORISMUS JACOB BURCKHARDTS

- Abb. 1 Anton Raphael Mengs: Allegorie der Geschichte (1772/73), Deckenfresko in der Camera dei Papiri im Vatikan.

- Abb. 2 General A. H. L. F. Pitt Rivers (1882), Fotografie (W. E. Gray) eines Ölgemäldes von Frank Holl. Courtesy of the Pitt Rivers Museum, Oxford, and G.A. Pitt Rivers.
- Abb. 3 Clubs, Boomerangs, Shields and Lances, Abbildungen aus A. H. L. F. Pitt Rivers: On the Evolution of Culture, in: Procs. Roy Inst. 7 (1875). Courtesy of the Pitt Rivers Museum, Oxford.